DAL MURATORI AL CESAROTTI

TOMO IV

LA LETTERATURA ITALIANA

STORIA E TESTI

VOLUME 44 · TOMO IV

RICCARDO RICCIARDI
MILANO · NAPOLI

LA LETTERATURA ITALIANA
STORIA E TESTI

Direttori:
Raffaele Mattioli · Pietro Pancrazi
Alfredo Schiaffini

*

I. LE ORIGINI E IL DUECENTO (*sezione ordinata da Alfredo Schiaffini: un volume di storia e tre volumi di testi*).

II. IL TRECENTO (*sezione ordinata da Natalino Sapegno: un volume di storia e nove volumi di testi*).

III. IL QUATTROCENTO (*sezione ordinata da Raffaele Spongano: un volume di storia e sei volumi di testi*).

IV. IL CINQUECENTO (*sezione ordinata da Francesco Flora: un volume di storia e quattordici volumi di testi*).

V. IL SEICENTO (*sezione ordinata da Giovanni Getto: un volume di storia e otto volumi di testi*).

VI. IL SETTECENTO (*sezione ordinata da Mario Fubini: un volume di storia e dieci volumi di testi*).

VII. L'OTTOCENTO E IL PRIMO NOVECENTO (*sezione ordinata da Riccardo Bacchelli: un volume di storia e venticinque volumi di testi*).

7 VOLUMI DI STORIA - 75 VOLUMI DI TESTI
UN VOLUME DI SUPPLEMENTO CON GLI INDICI
DELL'INTERA RACCOLTA

*

Chiedete al vostro libraio il CATALOGO che indica il nome dei curatori e descrive il contenuto dei singoli volumi della collezione.

*

RICCARDO RICCIARDI EDITORE

LA LETTERATURA ITALIANA
STORIA E TESTI
VOLUME 44 · TOMO IV

DAL MURATORI AL CESAROTTI

TOMO IV

CRITICI E STORICI DELLA POESIA E DELLE ARTI NEL SECONDO SETTECENTO

a cura di Emilio Bigi

Negli ultimi decenni del Settecento il quadro del pensiero critico e storiografico italiano, pur serbando le strutture arcadico-illuministiche, si viene facendo più vario e mosso, non tanto per l'intervento di motivi del tutto nuovi, quanto per lo svilupparsi e accentuarsi di temi già da tempo vivi nella cultura precedente: il riconoscimento di una poesia di «natura» accanto a quella d'«arte», il culto della «sensibilità», il criterio dell'«interesse», il rispetto della tradizione, il senso dell'unità culturale e politica dell'Italia. Di questo momento assai complesso, interessante non solo quale fase preparatoria della coscienza critica del Romanticismo, ma anche e soprattutto in se stesso, come estremo frutto della civiltà settecentesca, il presente volume, curato da uno studioso avvertito e preciso, offre, in buona parte commentati per la prima volta, i testi più significativi. Circa metà del volume è occupato dal Cesarotti, con i ragionamenti estetici, una scelta delle traduzioni ossianiche, il Saggio sulla filosofia delle lingue, *e un manipolo di lettere: né questo spazio potrà sembrare eccessivo a chi riconosca nel letterato padovano la personalità più assiduamente operante e più largamente rappresentativa in quella elaborazione e trasformazione del gusto e del pensiero critico dell'Arcadia e dell'Illuminismo che caratterizza il secondo Settecento italiano. La curiosità del lettore, tuttavia, potrà essere attirata più immediatamente dagli altri critici, meno noti e certo meno geniali del Cesarotti, ma tutti in varia misura partecipanti al movimento culturale dell'epoca, procedano essi, come il Bertola e il Torti, nella direzione segnata dal traduttore di Ossian, o richiamino polemicamente, come il Galeani Napione, il Borsa e il Vannetti, i diritti della tradizione classica e italiana, o si impegnino in grandi lavori di storiografia letteraria e culturale, come il Tiraboschi, il Napoli Signorelli e il Salfi, o infine, come il Milizia, lo Spalletti e il Lanzi, accolgano attraverso resistenze e compromessi la suggestione del neoclassicismo winckelmanniano. Non poche delle pagine critiche qui raccolte si riveleranno poi non solo storicamente vive, ma anche ricche di interpretazioni tuttora stimolanti: e in particolare certi giudizi e certe intuizioni del Cesarotti, del Bertola, del Torti, del Salfi, del Lanzi costituiranno per i lettori, e talora forse anche per gli studiosi specializzati, autentiche e gradite sorprese.*

ELENCO DEI VOLUMI USCITI

(*in ordine di pubblicazione*)

CROCE: *Filosofia • Poesia • Storia*. Pagine tratte da tutte le opere, a cura dell'Autore, pp. X-1248.
PETRARCA: *Rime • Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, pp. XVIII-902.
PARINI: *Poesie e prose. Con Appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti, pp. VI-962.
LETTERATI, MEMORIALISTI E VIAGGIATORI DEL SETTECENTO, a cura di E. Bonora, pp. XII-1146.
PROSATORI LATINI DEL QUATTROCENTO, a cura di E. Garin, pp. XX-1142.
POETI MINORI DEL TRECENTO, a cura di N. Sapegno, pp. XVIII-1182.
TASSO: *Poesie*, a cura di Francesco Flora, pp. XLVI-1030.
BOCCACCIO: *Decameron • Filocolo • Ameto • Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno, pp. XVIII-1246.
NIEVO: *Opere*, a cura di S. Romagnoli, pp. XXX-1198.
GALILEO E GLI SCIENZIATI DEL SEICENTO - Tomo I: GALILEI: *Opere*, a cura di Ferdinando Flora, pp. XXX-1142.
GUICCIARDINI: *Opere*, a cura di V. De Caprariis, pp. XVIII-1094.
MANZONI: *Opere*, a cura di R. Bacchelli, pp. XXX-1192.
VICO: *Opere*, a cura di F. Nicolini, pp. XLVI-1100.
MONTI: *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, pp. LVIII-1262.
MEMORIALISTI DELL'OTTOCENTO - Tomo I, a cura di G. Trombatore, pp. XXX-1118.
PROSATORI MINORI DEL TRECENTO - Tomo I: *Scrittori di religione*, a cura di don G. De Luca, pp. XL-1240.
MACHIAVELLI: *Opere*, a cura di M. Bonfantini, pp. XXXVIII-1158.
GOLDONI: *Opere. Con Appendice del teatro comico nel Settecento*, a cura di F. Zampieri, pp. XXIV-1154.
MARINO E I MARINISTI, a cura di G. G. Ferrero, pp. XLVI-1142.
ARIOSTO: *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, pp. VI-1250.
ARIOSTO: *Opere minori*, a cura di C. Segre, pp. XXVI-1254.
VERGA: *Opere*, a cura di L. Russo, pp. XXXIV-982.
PETRARCA: *Prose*, a cura di G. Martellotti, e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, pp. XXVI-1206.
PULCI: *Morgante*, a cura di F. Ageno, pp. XXX-1182.
PROSATORI VOLGARI DEL QUATTROCENTO, a cura di C. Varese, pp. XVIII-1166.
TEATRO DEL SEICENTO, a cura di L. Fassò, pp. LIV-1262.
BRUNO E CAMPANELLA: *Opere*, a cura di A. Guzzo e R. Amerio, pp. VIII-1300.
LEOPARDI: *Opere* - Tomo I, a cura di S. Solmi, pp. XXXVIII-1106.
LE ORIGINI: TESTI LATINI, ITALIANI, PROVENZALI E FRANCO-ITALIANI, a cura di A. Viscardi, B. e T. Nardi, G. Vidossi, F. Arese; con la collaborazione di G. L. Barni, L. Brusotti, don G. De Luca, T. Gregory, L. Ronga, pp. LXXII-1238.
DANTE: *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, pp. XXVIII-1280.
ROMAGNOSI • CATTANEO • FERRARI: *Opere*, a cura di E. Sestan, pp. LVIII-1266.
POETI MINORI DELL'OTTOCENTO - Tomo I, a cura di L. Baldacci, pp. LVI-1248.
TOMMASEO: *Opere*, a cura di A. Borlenghi, pp. XLVI-1032.
MEMORIALISTI DELL'OTTOCENTO - Tomo II, a cura di C. Cappuccio, pp. XVI-1178.
ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo III: *Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*, a cura di F. Venturi, pp. XXIV-1150.
TASSO: *Prose*, a cura di E. Mazzali; con una premessa di Francesco Flora, pp. XLVI-1166.
LA PROSA DEL DUECENTO, a cura di C. Segre e M. Marti, pp. XLVI-1144.
LIRICI DEL SETTECENTO, a cura di B. Maier; con la collaborazione di M. Fubini, D. Isella, G. Piccitto. Introduzione di M. Fubini, pp. CXXIV-1210.
TRATTATISTI E NARRATORI DEL SEICENTO, a cura di E. Raimondi, pp. XXX-1302.
CASTIGLIONE • DELLA CASA • CELLINI: *Opere*, a cura di C. Cordié, pp. LXX-1166.
DAL MURATORI AL CESAROTTI - Tomo IV: *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*. a cura di E. Bigi, pp. XXII-1182.
POETI DEL DUECENTO, a cura di G. Contini: tomo I, pp. XXVI-934, tomo II, pp. VIII-1004.
DE SANCTIS: *Opere*, a cura di N. Gallo. Introduzione di N. Sapegno, pp. XXVI-1318.
NARRATORI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO, a cura di A. Borlenghi: tomo I, pp. CII-1030.
ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo V: *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, pp. XXII-1280.

(*segue all'interno*)

0003820-8

NARRATORI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO, a cura di A. Borlenghi: tomo II, pp. VIII-1288.

LO STUDIO DELL'ANTICHITÀ CLASSICA NELL'OTTOCENTO, a cura di Piero Treves, pp. XLVI-1296.

STORIA LETTERARIA DEL TRECENTO, di N. Sapegno, pp. VI-410.

NARRATORI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO, a cura di A. Borlenghi: tomo III, pp. VIII-1222.

POETI MINORI DELL'OTTOCENTO - Tomo II, a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, pp. XXVI-1320.

POETI LATINI DEL QUATTROCENTO, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, pp. LXVIII-1230.

DAL MURATORI AL CESAROTTI - Tomo I: MURATORI: *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti: parte I, pp. XLVI-1014, parte II, pp. VI-1015-2130.

BOCCACCIO: *Opere in versi · Corbaccio · Trattatello in laude di Dante · Prose latine · Epistole*, a cura di P. G. Ricci, pp. XII-1348.

ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo VII: *Riformatori delle antiche Repubbliche, dei Ducati, dello Stato Pontificio e delle Isole*, a cura di G. Giarrizzo, G. e F. Torcellan e F. Venturi, pp. XXXVIII-1258.

NARRATORI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO, a cura di A. Borlenghi: tomo IV, pp. VIII-1150.

D'ANNUNZIO: *Poesie · Teatro · Prose*, a cura di M. Praz e F. Gerra, pp. XLVIII-1238.

LEOPARDI: *Opere* - Tomo II, a cura di S. e R. Solmi, pp. XLVIII-1272.

NARRATORI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO, a cura di A. Borlenghi: tomo V, pp. VIII-1286.

METASTASIO: *Opere*, a cura di M. Fubini; con un saggio introduttivo su «L'Opera metastasiana» di L. Ronga. *Appendice: L'Opera per musica dopo Metastasio (Calzabigi · Da Ponte · Casti)*, a cura di M. Fubini e E. Bonora, pp. XXXIV-1178.

SCRITTORI POLITICI DELL'OTTOCENTO - Tomo I: MAZZINI E I DEMOCRATICI, a cura di F. Della Peruta, pp. XVI-1286.

STORICI, POLITICI E MORALISTI DEL SEICENTO - Tomo I: SARPI: *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, pp. XIV-1368.

ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo II: ALGAROTTI E BETTINELLI: *Opere*, a cura di E. Bonora, pp. LVIII-1304.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO, a cura di P. Barocchi: tomo I, pp. XXXII-1150.

ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo I: GIANNONE: *Opere*, a cura di S. Bertelli e G. Ricuperati, pp. XL-1242.

NOVELLIERI DEL CINQUECENTO - Tomo I, a cura di M. Guglielminetti, pp. LIV-1040.

MEMORIALISTI DELL'OTTOCENTO - Tomo III, a cura di C. Cappuccio, pp. XXX-1244.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO, a cura di P. Barocchi: tomo II, pp. XXVIII-1151-2400.

FOSCOLO: *Opere*, a cura di F. Gavazzeni: tomo I, pp. LXII-1018.

ILLUMINISTI ITALIANI - Tomo VI: GALIANI: *Opere*, a cura di F. Diaz e L. Guerci, pp. CXXX-1198.

FOLENGO · ARETINO · DONI - Tomo II: ARETINO E DONI: *Opere*, a cura di C. Cordié, pp. VIII-1038.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO, a cura di P. Barocchi: tomo III, pp. XXX-2401-3612.

FOLENGO · ARETINO · DONI - Tomo I: FOLENGO: *Opere. Appendice; I maccheronici prefolenghiani*, a cura di C. Cordié, pp. LXXXII-1112.

ALFIERI: *Opere* - Tomo I: Introduzione e scelta di M. Fubini. Testo e commento a cura di A. Di Benedetto, pp. CVIII-1098.

TRATTATISTI DEL CINQUECENTO, a cura di M. Pozzi: tomo I, pp. XX-1278.

DAL MURATORI AL CESAROTTI - Tomo V: *Politici ed economisti del primo Settecento*, a cura di R. Ajello, M. Berengo, A. Caracciolo, E. Cochrane, E. Leso, R. Paci, G. Ricuperati, S. Rotta, F. Venturi, pp. XXXVIII-1200.

DANTE: *Opere minori*, tomo II, a cura di P. V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, pp. VIII-1054.

PASCOLI: *Opere*, a cura di M. Perugi: tomo I, pp. LXXXIV-1220.

GALILEO E GLI SCIENZIATI DEL SEICENTO - Tomo II: *Scienziati del Seicento*, a cura di M. L. Altieri Biagi e di B. Basile, pp. LXVIII-1300.

PASCOLI: *Opere*, a cura di M. Perugi: tomo II, pp. VIII-1223-2502.

FOSCOLO: *Opere*, a cura di F. Gavazzeni: tomo II, pp. VIII-1019-2278.

STORICI, POLITICI E MORALISTI DEL SEICENTO - Tomo II: *Storici e Politici veneti del Cinquecento e del Seicento*, a cura di G. Benzoni e T. Zanato, pp. XCVIII-982.

SCIENZIATI DEL SETTECENTO, a cura di M. L. Altieri Biagi e di B. Basile, pp. XLIV-1104.

DANTE: *Opere minori*, tomo I, parte I, a cura di D. De Robertis e G. Contini, pp. I-962.

DANTE: *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, pp. C-1112.

TEATRO DEL CINQUECENTO, tomo I, a cura di R. Cremante, pp. LII-1122.

DAL
MURATORI
AL
CESAROTTI

*

TOMO IV

LA LETTERATURA ITALIANA
STORIA E TESTI

DIRETTORI
RAFFAELE MATTIOLI · PIETRO PANCRAZI
ALFREDO SCHIAFFINI

VOLUME 44 · TOMO IV

DAL MURATORI AL CESAROTTI

TOMO IV

CRITICI E STORICI
DELLA POESIA E DELLE ARTI
NEL SECONDO SETTECENTO

DAL MURATORI AL CESAROTTI

TOMO IV

CRITICI E STORICI
DELLA POESIA E DELLE ARTI NEL SECONDO SETTECENTO

A CURA
DI EMILIO BIGI

RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MILANO · NAPOLI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI · ALL RIGHTS RESERVED
PRINTED IN ITALY

DAL MURATORI AL CESAROTTI

TOMO IV

CRITICI E STORICI DELLA POESIA E DELLE ARTI NEL SECONDO SETTECENTO

INTRODUZIONE XI

BIBLIOGRAFIA XIX

MELCHIORRE CESAROTTI 3

GIROLAMO TIRABOSCHI 561

PIETRO NAPOLI SIGNORELLI 589

GIAN FRANCESCO GALEANI NAPIONE 647

MATTEO BORSA 695

CLEMENTINO VANNETTI 747

AURELIO DE' GIORGI BERTOLA 785

FRANCESCO TORTI 843

FRANCESCO SAVERIO SALFI 927

FRANCESCO MILIZIA 1031

GIUSEPPE SPALLETTI 1087

LUIGI LANZI 1115

NOTA AI TESTI 1169

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE

Il panorama che risulta dagli scrittori compresi in questo volume appare alquanto vario, almeno rispetto a quello che, nell'ambito del Settecento, può offrire la critica dell'Arcadia o del pieno Illuminismo; né per parte nostra si è cercato di schematizzare tale varietà, anzi, proprio per evitare questa tentazione, è sembrato opportuno dedicare ai singoli autori profili separati, nei quali trovassero posto più agevolmente quei riferimenti alle personali esperienze letterarie, filosofiche, politiche e pratiche, che giovassero a caratterizzare nella sua individualità ciascuno di essi. Riconoscere e rispettare questa diversità di posizioni non significa però escludere la esistenza di rapporti e di convergenze di interessi, di problemi e di risultati, che valgano a stabilire dei legami interni fra questi scrittori e insieme a distinguerli nel più ampio quadro della critica settecentesca, e che giustifichino il loro raggruppamento in uno stesso volume. A tali rapporti e convergenze si è avuto cura, naturalmente, di accennare di volta in volta nei singoli profili: ma non sarà inutile insistervi più esplicitamente e di proposito in queste pagine introduttive.

Il primo e più generale aspetto che accomuna gli autori qui raccolti, è che per essi la cultura del pieno Illuminismo, quella cioè rappresentata nei decenni centrali del secolo dall'Algarotti, dal Gozzi, dal Bettinelli, dal Baretti, dai Verri, dal Beccaria, dal Parini (per ricordare i nomi più significativi nell'ambito della critica e della storiografia letteraria e artistica), costituisce un precedente, un punto di partenza piuttosto che un punto d'arrivo. Questo comune carattere non è da intendere – e ciò vale anche per coloro, come il Torti e il Salfi, la cui attività si esercita soprattutto nei primi decenni dell'Ottocento – nel senso che essi si pongano in esplicito e consapevole contrasto con i loro predecessori, che insomma giungano a concezioni estetiche e ad orientamenti di gusto integralmente nuovi. In tutti rimangono più o meno forti ma sempre presenti alcune convinzioni tipiche della critica arcadica e illuministica, che cioè l'opera dell'artista e il giudizio del critico debbano essere guidati da principii che, siano essi dedotti *a priori* o progressivamente formati attraverso l'esperienza, è compito della «filosofia» ritrovare e indicare; che le bellezze «universali» abbiano la

supremazia sulle bellezze «particolari» o «nazionali», alle quali si riconosce al massimo la funzione di servire, se impiegate giudiziosamente, come accessori o contorni delle prime; che il freno della convenienza, del decoro, della misura e in genere della «ragione» non possa che giovare al poeta. Né per contro si può dire che essi, anche quelli che pur ne conoscono e ne ammirano l'opera, come il Cesarotti, il Napoli Signorelli, il Salfi, intendano in modo davvero approfondito il pensiero del Vico sulla natura appassionata e fantastica della poesia; che accolgano il concetto, bandito proprio in quegli anni dall'Alfieri, della poesia come espressione totale di un individualissimo «forte sentire» (proprio all'Alfieri il Salfi, che pure tra questi scrittori è quello che meglio ne comprende la grandezza, rimprovera «d'avoir mêlé un peu trop de sa trempe dans la refonte de ces êtres qu'il a voulu nous représenter»); che giungano ad una rivalutazione integrale dei veri «geni» della poesia, di Dante, di Omero, dello Shakespeare, o guardino con piena simpatia la nuova arte che comincia a fiorire intorno a loro in Italia e in Europa. La loro qualità di «successori» dei critici del pieno Settecento è invece da intendere in un senso più modesto, nel senso cioè che essi ne riprendono ed elaborano alcuni motivi caratteristici, ora limitandosi ad applicarli in nuovi campi non ancora sistematicamente indagati e magari solo a riecheggiarli e a cristallizzarli, ora e più spesso svolgendone, attraverso nuove esperienze, gli elementi meno razionalistici.

Questa elaborazione si polarizza intorno ad alcuni problemi critici, e prima di tutto intorno alle discussioni sulle opere straniere, dai canti ossianici alle poesie e prose dello Young, del Gray e degli altri scrittori preromantici inglesi e tedeschi, che vengono conosciute e tradotte in Italia all'incirca tra il 1760 e il 1780. Seguendo queste discussioni ci si accorge subito che è in giuoco non tanto la questione del valore dell'una o dell'altra opera straniera, quanto il problema ben più importante e generale dell'allargamento della sensibilità critica e quindi dell'estetica a nuovi contenuti e moduli poetici, nuovi e sconcertanti, nella loro sia pur limitata (come oggi sembra) tendenza al primitivo, al patetico, al fantasioso, all'irregolare, all'indefinito, rispetto al medio gusto contemporaneo italiano, solidamente ancorato ai criteri della chiarezza, della verosimiglianza, della precisione. A questo allargamento della sensibilità critica e dell'estetica illuministica contribuiscono soprattutto il Cesarotti e

il Bertola, traduttori ed illustratori entusiasti di quelle opere straniere; ma né essi né gli altri che operano nella stessa direzione sono o vogliono essere dei rivoluzionari: e non solo in quanto nelle loro traduzioni e interpretazioni tendono costantemente ad una riduzione della poesia straniera in forme più ragionevoli e più concrete, ma anche perché, quando tentano di giustificarne gli aspetti meno accettabili dai loro contemporanei, non si valgono di nuovi canoni, bensì preferiscono insistere su motivi già affacciatisi nella critica e nell'estetica arcadica e illuministica, come l'idea dell'infinità del Bello, rintracciabile dal critico avveduto in ogni tempo e sotto ogni cielo, il riconoscimento della poesia di «natura», il culto della «sensibilità», il criterio dell'«interesse». Tutti questi motivi si trovano compresenti nelle opere del Cesarotti: ed è proprio questa compresenza che fa di lui il critico più aperto e geniale del secondo Settecento italiano, anche se la sua azione piuttosto che attraverso sistematici lavori di critica e di estetica (a cui la sua mente, in parte per difetto di capacità speculativa e in parte per la sua stessa vivacità e mobilità, era scarsamente portata) si esercita sul piano più generale e più elastico del rinnovamento del gusto, risolvendosi in suggerimenti, in osservazioni, in rapidi giudizi affidati magari alla breve e non impegnativa misura della lettera. Dal Cesarotti procedono il Bertola e il Torti, i quali, dotati di una preparazione culturale meno solida e di una intelligenza meno acuta ed aperta, ma in grado di valersi di altre esperienze speculative e artistiche, hanno il merito di imprimere a qualcuno dei motivi compresenti nel Cesarotti un più forte rilievo e di sfruttarne al massimo le possibilità sul piano critico. Il primo, aiutato così dalla sua personale attività di imitatore dello Young, di traduttore dei lirici tedeschi e in genere di letterato, come dalla meditazione di alcuni concetti dell'estetica sulzeriana, approfondisce soprattutto il motivo della «sensibilità», e per tale via riesce non solo a descrivere criticamente la poesia dei suoi tedeschi, ma anche a tracciare un ritratto assai aderente del Metastasio e ad offrire acute indicazioni su certi aspetti raffinatamente «naturali» dell'arte di alcuni scrittori classici come Teocrito, Esopo, Virgilio, nonché di poeti, pittori e musicisti moderni, dal Sacchetti al Goldoni, dal Correggio al Pergolesi. Il secondo, discepolo ideale del Cesarotti, ammiratore di Ossian e di Gessner, ma anche, sia pure attraverso la suggestione del giovane Monti, della *Bibbia* e della *Divina Commedia*, giunge, attraverso un im-

piego integrale del canone dell'«interesse», ad una revisione, o, come egli dice, ad un «prospetto» della nostra letteratura, in cui figurano interpretazioni e valutazioni di Dante, del Petrarca, dell'Ariosto e della poesia del Seicento e del Settecento, già singolarmente vicine nei risultati, se non nello spirito che le muove, a quelle romantiche.

Se si passa dalle ariose e sensibili pagine del Cesarotti, del Bertola, del Torti a quelle dei loro avversari, del Galeani Napione, del Borsa, del Vannetti (per non parlare di altri non compresi in questo volume, come il De Velo e il Rubbi), non ci si può sottrarre ad una impressione di ristrettezza ed aridità, di retrivo e ottuso conservatorismo; la stessa impressione che si prova leggendo gli scritti più tardi del Bettinelli, dai quali soprattutto gli scrittori ricordati prendono l'avvio per la loro polemica contro la validità poetica non solo dei testi preromantici inglesi e tedeschi ma di ogni opera straniera contemporanea e particolarmente contro ogni tentativo di accoglierne i temi e le forme nella nostra letteratura. Anch'essi tuttavia, a ben guardare, non sono del tutto estranei alle nuove tendenze. La loro polemica, se per gran parte riecheggia i vecchi pregiudizi retorici e accademici già combattuti dai migliori illuministi, contiene pure in sé, certo debole e confusa, ma non per questo trascurabile, la tendenza ad un contatto meno spregiudicatamente critico, più attento e amoroso con la componente classica e umanistica della nostra cultura letteraria, una tendenza che collabora anch'essa, seppure in modo meno vivo e fecondo, allo spostamento del pensiero estetico e del gusto illuministico verso posizioni meno razionalistiche, più rispettose dei diritti del sentimento, della fantasia, della tradizione. In tal senso appunto possono assumere un significato positivo sia il misogallismo e le apologie nazionalistiche del Napione, sia l'insistenza sui danni prodotti dall'imitazione degli stranieri sulla coscienza letteraria italiana e la ragionata difesa della «fantasia» contro l'intrusione dello spirito filosofico da parte del Borsa, sia le polemiche del Vannetti per l'impiego moderno del latino e il suo culto di Orazio, come modello di una poesia più attenta alla «parola» e allo stile.

Questa convergenza fra preromantici e classicisti trova conferma nell'ambito particolare delle discussioni, che si fanno più vivaci e frequenti negli ultimi decenni del secolo, intorno alla questione della lingua. Anche in tale campo la posizione più aperta e feconda è

quella del Cesarotti, accolta in sostanza dal Bertola e dal Torti (che tuttavia per questo aspetto è piuttosto un ritardatario) e da altri scrittori, non rappresentati in questo volume, come l'Arteaga, il Colle e in parte il Pindemonte. Pur assumendo anche in tale problema la veste non del rivoluzionario ma del «giudizioso» rinnovatore, e riallacciandosi da un lato al Vico e agli arcadi e dall'altro al sensismo, il letterato padovano offre la risposta più avanzata e matura che il Settecento italiano potesse dare alla richiesta di una lingua più aderente alla vita del sentimento e della fantasia, e capace al tempo stesso di servire come efficace strumento di unità nazionale. Ma a queste esigenze cercano di rispondere, da un punto di vista certamente più ristretto e insistendo su alcuni aspetti particolari del problema, e il Napione, quando, forte della sua esperienza di piemontese, batte vivamente sul rapporto fra la lingua di un popolo e la sua indipendenza ed unità politica; e il Borsa, allorché nel «neologismo straniero» vede il rischio di uno snaturamento della nostra tradizione culturale e nel «gergo filosofico» un'insidia contro l'autonomia del linguaggio poetico; e il Vannetti, il cui intransigente purismo vuol essere anche un richiamo a non dimenticare i tesori espressivi offerti dalla lingua latina e da quella trecentesca e cinquecentesca. E se tutti e tre si accordano fra loro nel combattere il presunto «lassismo» linguistico del Cesarotti, non è senza significato che consentano col loro avversario in più di un punto importante: il Napione e il Borsa nel respingere le pretese municipalistiche dei cruscanti, e, almeno il primo, anche nell'ammettere la necessità di uno snellimento della paludata lingua letteraria italiana; il Vannetti nell'accogliere la distinzione fra genio rettorico e genio grammaticale e nell'indicare la dote fondamentale di una lingua nella sua capacità di offrire ad ogni scrittore la possibilità di esprimere liberamente il proprio pensiero e il proprio sentimento.

Un altro interessante, anche se forse meno osservato, punto di convergenza fra i critici del secondo Settecento è l'accentuarsi dell'interesse storiografico. Basterebbe ricordare che proprio nel loro gruppo nascono la *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi, la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* e le *Vicende della coltura nelle due Sicilie* del Napoli Signorelli, la continuazione della *Histoire littéraire d'Italie* e il *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* del Salfi. Ma non va dimenticato che rapidi e succosi disegni

storici si incontrano nelle opere del Cesarotti, come lo schizzo di storia dell'arte poetica nel giovanile *Ragionamento* su questo tema, la delineazione dello svolgimento nei secoli della questione della lingua nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, la narrazione delle vicende del «gusto» letterario italiano nel *Saggio sulla filosofia del gusto*; che il Napione, autore di un *Saggio sopra l'arte istorica* e di un *Discorso intorno alla storia del Piemonte*, conduce (come i suoi amici della *Sampaolina* e della *Filopatria*) indagini particolari sulla storia letteraria, civile e militare della sua regione; che il Vannetti imposta storicamente le sue *Osservazioni sopra il sermone oraziano imitato dagli italiani*; che il Bertola, per non parlare del suo trattato *Della filosofia della storia*, traccia nella *Idea della bella letteratura alemanna* lo svolgimento della letteratura tedesca e nel *Saggio sopra la favola* descrive l'evoluzione di quel genere letterario; che una storia della poesia italiana, per quanto non si configuri esplicitamente come tale, viene ad essere il *Prospetto* del Torti. Neppure questo comune interesse per la storiografia deve essere sopravalutato, poiché tutte le opere ricordate rimangono ancora lontane dal tipo romantico di storia letteraria, modellate come sono sullo schema tipicamente settecentesco della narrazione dei progressi, o dei regressi, della ragione e del buon gusto, e costantemente rispettose delle partizioni classicistiche dei generi letterari. Anzi il merito maggiore di taluna di queste opere, di quelle ad esempio del Napoli Signorelli, va indicato nell'aver applicato i metodi illuministici in zone culturali non ancora sistematicamente esplorate con tali metodi; né manca qualche autore, come il Tiraboschi, in cui i più vitali concetti storiografici dell'Illuminismo, il senso in particolare dei rapporti fra la letteratura e la civiltà tutta, appaiono solo pallidamente e di riflesso.

Se tuttavia si considera nel complesso tutta questa attività storiografica, bisogna riconoscere che attraverso di essa si vengono variamente arricchendo quella sensibilità ai valori del sentimento, della fantasia e della tradizione, quell'attenzione più amorosa per la poesia classica, quel senso dell'unità e della vitalità della storia letteraria e culturale italiana, quei motivi insomma che si sono veduti accentuarsi nelle discussioni critiche e linguistiche. Nello stesso Tiraboschi, che poi è il massimo rappresentante di tutta una serie di ricercatori e raccoglitori di documenti e di notizie, lo scrupolo erudito, oltre che cercare una giustificazione nel compito

di illustrare le glorie letterarie e culturali italiane, si fa a volte consapevole volontà di accertare quelle «verità di fatto», quei particolari concreti (e saranno magari sempre esterni) che sfuggono ai costruttori di «filosofici quadri»; né è da trascurare che la ricerca di questi particolari egli conduce di preferenza nelle zone più oscure della cultura e della storia civile e religiosa del Medioevo. Al Medioevo, e naturalmente al Medioevo piemontese, volge la sua attenzione anche il Napione, a cui non sfugge il sapore caratteristico di certe manifestazioni culturali e civili di quell'antica età; mentre il Napoli Signorelli nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie* ribatte i giudizi bettinelliani intorno alla barbarie dell'Italia e specialmente dell'Italia meridionale prima del Mille. Ed è ancora il Napoli Signorelli, scolaro del Genovesi ma anche studioso del Vico e amico del Tiraboschi, che nel tracciare la storia dei teatri non solo si sofferma con curiosità sulle forme primitive di rappresentazione scenica, ma sa altresì accostarsi ai grandi scrittori classici e in particolare greci con una viva simpatia per la grandiosa e patetica «semplicità» della loro poesia. Il senso della tradizione italiana antica e recente si fa luce spesso, in modo meno geloso e polemico ma anche più aperto e dinamico, nelle opere e nelle pagine storiografiche del Cesarotti, del Bertola e del Torti. Nel *Prospetto* di questo, poi, appare, seppure non costante e non pienamente consapevole, una attenzione assai viva alla genesi storico-biografica delle opere poetiche, di quelle, ad esempio, di Dante, del Metastasio, del Goldoni. Ma la storiografia letteraria settecentesca trova la sua espressione più alta nelle opere del Salfi. Uomo di formazione tipicamente illuministica, seppure non ignaro del Vico, illuminista fino all'ultimo anche nel gusto, per certi aspetti più arretrato di quello di un Cesarotti e di un Torti, egli può valersi però di un privilegio che manca a tutti gli altri critici di questo volume, della sua esperienza di patriota «giacobino» e unitario; un'esperienza che nelle opere composte durante l'esilio parigino, al fecondo contatto con gli ideologi, gli consente di rivivere con una più vitale intensità il concetto illuministico del rapporto tra letteratura e vita civile e quindi di accogliere, spogliandolo di ogni residuo accademico e conservatore e riempiendolo invece di un'ansia risorgimentale, l'orientamento nazionalistico degli storiografi precedenti.

Nella critica e nella storiografia delle arti figurative i fermenti

nuovi sono forse meno vivi e frequenti. Veri e propri spunti di carattere preromantico sono assai rari e si riducono in sostanza a qualche pagina del Milizia sull'architettura gotica. La suggestione del neoclassicismo winckelmanniano opera senza dubbio in questa zona più estesamente che nella critica letteraria (dove qualche traccia, comunque sporadica e indiretta, se ne può ritrovare solo nel Bertola, e forse nel Napoli Signorelli, nel Napione e nel Borsa), ma incontra sempre pure qui la forte resistenza di una mentalità e di un gusto ancora saldamente legati al razionalismo e al sensismo, e più generalmente al classicismo illuministico. Questa resistenza si nota nel Milizia, che, per quanto dichiarato seguace del Mengs e del Sulzer e attento lettore del Winckelmann, si rivela soprattutto, sia nella teoria che nei giudizi, un efficace divulgatore dei criteri e del gusto illuministico nel campo della critica figurativa; e anche nell'operetta estetica dello Spalletti, la quale, ridotta alle sue giuste proporzioni e riportata all'ambiente in cui fu composta, appare un compromesso, speculativamente non privo di originalità, fra il classicismo empiristico e la lezione winckelmanniana. Questa lezione opera forse in modo più efficace nella *Storia pittorica della Italia* del Lanzi: ma non tanto nel senso che egli assimili più profondamente degli altri la nuova sensibilità promossa dal grande critico tedesco, quanto perché la *Storia dell'arte presso gli antichi* fornisce allo studioso italiano l'impulso probabilmente decisivo ad impegnare la sua preparazione di erudito e la sua sagace esattezza di filologo nel più obiettivo e sistematico tentativo di caratterizzazione «stilistica» che il Settecento ci abbia lasciato.

EMILIO BIGI

BIBLIOGRAFIA

Sulla critica e sulla storiografia letteraria e artistica del secondo Settecento non esiste una specifica trattazione complessiva. Ma numerose ed acute indicazioni generali e particolari sull'argomento offrono U. FOSCOLO, nei saggi *Intorno ad antiquari e critici* e *La letteratura periodica italiana*, in *Opere*, vol. XI, P. II, Firenze, Le Monnier, 1958 (ma del Foscolo occorre tener presente tutta l'opera critica in genere e anche l'epistolario); e tra gli studiosi moderni soprattutto M. FUBINI, nei volumi *Dal Muratori al Baretti, studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1954[2] (che raccoglie studi, composti in vari tempi, intorno al Muratori, al Bettinelli, al Baretti, ai critici italiani del Racine e, specialmente importante, l'ampia sintesi *Arcadia e Illuminismo*, pubblicata per la prima volta nel volume miscellaneo *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, dove è seguita da una preziosa Nota bibliografica); e *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari, Laterza, 1946 (in cui vanno tenuti presenti soprattutto gli studi su *Vico e Bouhours* e su *Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di G. B. Vico*); nei profili introduttivi e nelle note agli autori della sezione settecentesca da lui curata per l'antologia *I classici italiani*, diretta da L. Russo, Firenze, Sansoni, 1940 (più volte ristampata); nel saggio *Genesi e storia dei generi letterari*, ora nel volume *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 143-260 (si vedano soprattutto le pp. 193-212); e nei saggi *Dall'Arcadia all'Illuminismo: Francesco Algarotti, Pietro Verri e il «Caffè», Pietro Verri nel carteggio col fratello Alessandro, Vittorio Alfieri e la crisi dell'Illuminismo*, pubblicati nel volume miscellaneo, da lui stesso diretto, *La cultura illuministica in Italia*, Edizioni Radio Italiana, 1957; e W. BINNI, nel volume *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948; e negli studi successivi *La poetica neoclassica in Italia*, in «Belfagor», V (1950), pp. 19-27; *Lo sviluppo del Neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa, S. II, vol. XXII (1953), pp. 275-89; *Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo Settecento*, in «La rassegna della letteratura italiana», LVII (1953), pp. 261-74, e LVIII (1954), pp. 36-52; *La poesia del Parini e il Neoclassicismo*, in *Atti del V Congresso di lingue e letterature moderne*, Firenze 1955; *Il Parini e l'Illuminismo*, nel volume miscellaneo citato *La cultura illuministica in Italia*; e *Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXII (1958), pp. 323-44. Del Fubini e del Binni debbono essere inoltre tenute presenti le recensioni e gli annunzi bibliografici, spesso importanti, di opere intorno alla critica settecentesca, che essi hanno pubblicato e vengono pubblicando rispettivamente nel «Giornale storico della letteratura italiana» e nella «Rassegna della letteratura italiana». Non vanno poi dimenticate, anche se non sempre persuasive, le pagine intorno alla critica e all'estetica del Settecento contenute nel volume di C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta, Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1940; e in quello di G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949[3]. Fra le trattazioni generali intorno alla critica europea del Settecento, ormai anti-

quata è l'opera di G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and literary Taste in Europe*, Edinburgh 1900-1904; mentre quella recente di R. WELLEK, *A History of modern Criticism 1750-1950*: I, *The later eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1955 (traduzione italiana di A. Lombardo, Bologna, Società Editrice «Il Mulino», 1958), è di fondamentale importanza, più ancora che per le rapide pagine dedicate alla critica italiana, quale aiuto per cogliere i rapporti fra questa e le contemporanee correnti critiche ed estetiche europee.

Vanno poi naturalmente tenuti presenti, anche perché contengono spesso indicazioni che interessano l'attività più propriamente critica e storiografica, alcuni studi intorno alle idee estetiche di questo periodo e in genere del Settecento. Anzitutto, di B. CROCE, i capitoli intorno alla storia dell'estetica settecentesca, nell'*Estetica*, Bari, Laterza, 1946[8]; e i saggi *L'estetica del Gravina* ed *Estetici italiani della seconda metà del Settecento*, nei *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949[4]; e *Iniziazione all'estetica del Settecento*, negli *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1953[3]; poi il volume di R. SPONGANO, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina-Milano, Principato, s. a. (ma 1934); e, tra gli studi particolari che non vertono direttamente su autori compresi in questo volume, A. GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII, P. I., 1700-1750*, Cremona, Fezzi, 1901; S. CARAMELLA, *I problemi del gusto e dell'arte nella mente di P. Verri*, in «La Rassegna», S. IV, XXXII (1924), pp. 1-14, 88-97, 217-35; R. MONDOLFO, *Introduzione* al volume *Opere scelte* di C. Beccaria, Bologna, Cappelli, 1925; E. BONORA, *Pietro Verri e l'«Entusiasmo» del Bettinelli*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CXXX (1953), pp. 204-25. Il saggio di S. CARAMELLA, *L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, nell'opera miscellanea *Momenti e problemi di storia dell'estetica, P. II, Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milano, Marzorati, 1959, pp. 874-980, è stato pubblicato quando il presente volume era già in corso di stampa. Fra le opere più generalmente dedicate all'estetica europea del Settecento, ricordo: W. FOLKIERSKI, *Entre le Classicisme et le Romantisme, Étude sur l'esthétique et le sesthéticiens du XVIII siècle*, Paris-Cracovie 1925; e dello stesso, *L'état présent des recherches sur les rapports entre les lettres et les arts au XVIII siècle*, in *Atti del V congresso di lingue e letterature moderne*, Firenze 1955; E. CASSIRER, il capitolo *I problemi fondamentali dell'estetica*, nel volume *La filosofia dell'Illuminismo*, traduzione italiana di E. Pocar, Firenze, La Nuova Italia, 1936; V. E. ALFIERI, *L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milano, Marzorati, 1957, utile anche per l'ampia ed accurata bibliografia (e si veda anche il saggio, più breve, sullo stesso argomento nell'opera miscellanea citata *Momenti e problemi di storia dell'estetica*).

Sulle discussioni linguistiche basterà qui citare: G. MAZZONI, *La questione della lingua nel secolo XVIII*, in *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1885, pp. 115-68; TH. LABANDE-JEANROY, *La question de la langue en Italie de Baretti à Manzoni*, Paris 1925; A. SCHIAFFINI, *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento* (1937), ora in *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Editrice Studium, 1953[2], pp. 91-132 (studio fondamentale); A. VISCARDI, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, in «Paideia», II (1947), pp. 197-214;

B. MIGLIORNI, *La questione della lingua*, nel volume miscellaneo citato *Questioni e correnti di storia letteraria*; e dello stesso, il capitolo sul Settecento della *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 497-583; M. PUPPO, *Introduzione* al volume *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1957.

Sulla storiografia letteraria: B. CROCE, *Storia della critica e storia della storia letteraria*, in *Problemi d'estetica*, cit., pp. 425-33; M. GENTILLE, *L'origine del tipo di storia letteraria nazionale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa, XXIX (1927), pp. 9-40; e soprattutto G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1947². E si aggiunga l'interessante indagine di E. MERIAN-GENAST, *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, in «Romanische Forschungen», XL (1927), pp. 1-226.

Sulla critica e sulla storiografia delle arti figurative non sono molti gli studi complessivi. Per un orientamento generale si vedano i cenni sull'argomento di L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926; e *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945; e J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, traduzione italiana di F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1935. Indicazioni più precise nello studio di A. M. GABRIELLI, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, in «Critica d'arte», III (1938), pp. 155-69, e IV (1939), pp. 24-31; discutibili, anche se non privi di qualche osservazione degna di nota, i saggi contenuti nei volumi di F. ULIVI, *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, Sansoni, 1953; e *Settecento neoclassico*, Pisa, Nistri e Lischi, 1957.

Notizie e giudizi utili e spesso importanti si trovano anche in non poche opere di storia letteraria. Fra le storie e i compendii generali della letteratura italiana vanno ricordati almeno il *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* di F. S. SALFI, per i due capitoli (riportati anche in questo volume) sulla critica arcadica e illuministica, la *Storia della letteratura italiana* di F. DE SANCTIS, quella di A. MOMIGLIANO, e il *Compendio di storia della letteratura italiana* di N. SAPEGNO. Fra le trattazioni relative al Settecento: C. UGONI, *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, Milano, Bettoni, 1820-1822 (ripubblicata postuma con molte modifiche a Milano 1856-1858); A. LOMBARDI, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII*, Modena, Tipografia Camerale, 1827-1830 (e poi, a Venezia 1832); S. TICOZZI, continuatore di G. B. CORNIANI, *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, Milano, Ferrario, 1833; E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, Venezia, Alvisopoli, 1834-1835; M. LANDAU, *Geschichte der italienischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin 1899; A. D'ANCONA e O. BACCI, *Manuale di storia della letteratura italiana*, IV e V, Firenze, Barbera, 1913-1914 (nuova edizione rifatta); T. CONCARI, *Il Settecento*, Milano, F. Vallardi, 1899; G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, F. Vallardi, 1950³ (né si trascuri la precedente edizione del 1929, dove sono indicazioni bibliografiche tralasciate nelle due edizioni successive); e dello stesso, le due raccolte di saggi *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino, S.T.E.N., 1926², e *Cultura e poesia in Italia nell'età napoleonica*, Torino, S.T.E.N., 1930; B. CROCE, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949; i profili e le note di E. BONORA, nel volume *Letterati, memo-*

rialisti e viaggiatori del Settecento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951; e, per il preromanticismo, U. Bosco, *Preromanticismo e Romanticismo*, nel volume miscellaneo citato *Questioni e correnti di storia letteraria*. Per i rapporti con le letterature straniere basterà citare: A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911; H. Bédarida e P. Hazard, *L'influence française en Italie au XVIII siècle*, Paris 1934; P. van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris 1948; a cui si possono aggiungere i volumi di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948[3]; e *Gusto neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959[2].

Tra le opere sulla filosofia del Settecento sono da tener presenti, oltre il volume citato del Cassirer, G. Gentile, *Storia della filosofia italiana dal Genovesi al Galluppi*, Firenze, Sansoni, 1937[2]; F. Chabod, *Illuminismo*, voce dell'*Enciclopedia italiana*; C. Capone-Braga, *La filosofia francese e italiana nel Settecento*, Padova, Cedam, 1940-1942[2]; C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, Firenze, Sansoni, 1942; P. Hazard, *La pensée européenne de Montesquieu à Lessing*, Paris 1946; G. De Ruggiero, *Storia della filosofia*; *P. IV*, *La filosofia moderna*, *II*, *L'età dell'illuminismo*, e *III*, *Da Vico a Kant*, Bari, Laterza, 1950[4]. Assai utile la *Bibliografia vichiana*, di B. Croce e F. Nicolini, Napoli, Ricciardi, 1947-1948.

In particolare sul pensiero storiografico: E. Fueter, *Storia della storiografia moderna*, traduzione italiana di A. Spinelli, Napoli, Ricciardi, 1944; il capitolo sulla storiografia dell'Illuminismo in B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1917; e, molto importanti anche per l'estetica e la critica, F. Meinecke, *Le origini dello storicismo*, traduzione italiana di M. Biscione, C. Gundolf, G. Zamboni, Firenze, Sansoni, 1954; e, dello stesso, il saggio *Classicismo, Romanticismo e pensiero storico nel secolo XVIII*, nel volume *Senso storico e significato della storia*, traduzione italiana di M. T. Mandalari, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948, pp. 45-62.

Per la storia politica, sociale ed economica sarà qui sufficiente ricordare le trattazioni generali di E. Rota, *Le origini del Risorgimento*, Milano, F. Vallardi, 1938; A. Omodeo, *L'età del Risorgimento italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1946[5]; G. Candeloro, *Storia della età moderna*, *I*, *Le origini del Risorgimento* (*1700-1815*), Milano, Feltrinelli, 1956; F. Valsecchi, *L'Italia nel Settecento dal 1714 al 1788*, Milano, Mondadori, 1959; e quelle più particolari di L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1949[5]; G. De Ruggiero, *Il pensiero politico meridionale*, Bari, Laterza, 1922; A. Gerbi, *La politica del Settecento*, Bari, Laterza, 1928; D. Cantimori, *Utopisti e riformatori italiani* (*1794-1847*), Firenze, Sansoni, 1943; l'introduzione e i profili di F. Venturi nel volume *Illuministi italiani*, III, *Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958; e infine gli studi ancora del Cantimori e del Venturi, e poi di G. Falco, F. Valsecchi, R. Romeo, E. Passerin, U. Segre, contenuti nel volume miscellaneo citato *La cultura illuministica in Italia*.

MELCHIORRE CESAROTTI

NOTA INTRODUTTIVA

Spirito vivacemente aperto ad ogni novità ma sempre attento a non oltrepassare i limiti di una «libertà giudiziosa», fedele fino all'ultimo alla filosofia dei lumi ma buon conoscitore del Vico e dello Shaftesbury, lettore appassionato e traduttore di testi preromantici stranieri ma anche ottimo scrittore latino ed espertissimo di greco, dotato di notevoli interessi speculativi e insieme di sottile sensibilità linguistica e stilistica, polemista brillante eppure rispettoso delle ragioni degli avversari, Melchiorre Cesarotti rappresenta nella cultura italiana del Settecento il punto massimo a cui poteva giungere l'Illuminismo nell'accogliere i motivi nuovi nati nel suo stesso seno senza giungere ad una drammatica rottura con se medesimo. Nel carattere pacifico di questo accoglimento risiede il limite ma anche la forza dell'opera cesarottiana: ché, se vi mancano le intuizioni lampeggianti e il drammatico fervore di un Herder o di un Diderot, è anche vero che essa in tal modo viene a configurarsi come una prima sistemazione concreta e organica, e sia pure di una organicità spesso provvisoria e superficiale, delle nuove esigenze preromantiche sul terreno della antica e recente tradizione: una sistemazione che perciò potrà anche costituire una provvidenziale base di partenza per la cultura romantica italiana, e in particolare per alcuni dei suoi scrittori più rappresentativi dall'Alfieri al Foscolo al Manzoni al Leopardi.

Al formarsi di questa vocazione di intelligente e sensibile conciliatore non è estranea la sua educazione giovanile nell'ambiente letterario e culturale di Padova, dove egli era nato, di famiglia nobile ma non ricca, il 15 maggio 1730. Allievo del seminario di Padova, celebre per la sua tradizione nel campo della filologia classica, e poi quivi assunto, ancora giovanissimo, come professore di retorica, egli acquistò subito una notevole padronanza delle lingue antiche tale da conciliargli la benevolenza dei circoli classicistici padovani, e in particolare di Giovanni Antonio Volpi, che gli aprì la sua biblioteca ricchissima di autori greci e latini, e di Paolo Brazzolo, maniaco ammiratore di Omero e della letteratura ellenica, che lo spinse a tradurre alcune odi di Pindaro e il *Prometeo* di Eschilo. Ma proprio nel seminario padovano egli ebbe come professore, e poi collega ed amico, l'abate Giuseppe

Toaldo, che egli riconobbe poi sempre come suo primo vero maestro (lo chiamava il suo «Socrate»): per merito soprattutto di lui, uomo di notevole apertura mentale, matematico e astronomo di valore ma anche dotato di non comuni interessi filosofici e letterari, il Cesarotti non solo fu spinto a leggere e meditare i maggiori filosofi illuministici europei, da Voltaire a Hume, ma poté anche conoscere gli scritti di Antonio Conti, e attraverso questi scritti, o tramite il Toaldo stesso, avere fin d'allora qualche notizia di pensatori come il Vico e lo Shaftesbury. E non è improbabile che ancora il Toaldo gli abbia indicato il libro che, secondo le dichiarazioni del Cesarotti stesso, operò più di ogni altro sulla sua formazione spirituale giovanile, *La sagesse* dello Charron, di cui dovette attrarlo soprattutto il tentativo, congeniale alla sua intima natura, di conciliare con equilibrata moderazione ragione e sentimento, persuasione religiosa e spirito critico.

Ben s'intende come nel suo animo esaltato e arricchito da queste letture si sviluppasse l'aspirazione ad uscire dal ristretto cerchio padovano e ad entrare in contatto diretto con ambienti umani e culturali più vari e aperti; e come nel 1760 non si lasciasse sfuggire l'occasione di trasferirsi a Venezia, quale precettore dei figli del patrizio Girolamo Grimani. Gli otto anni del suo soggiorno a Venezia costituiscono un episodio importante nella sua vita, che va ricordato a chi accolga senza riserve la deplorazione foscoliana sulla sua mancanza di una concreta esperienza del mondo, di viaggi, di uomini. Nella Venezia di allora, in realtà, senza troppo muoversi, un osservatore aperto e intelligente come il Cesarotti poteva bene aver modo di apprendere molto sulla varia natura degli uomini e di tenersi al corrente delle più recenti novità culturali italiane ed europee, come è documentato del resto dalle sue vivaci lettere scritte al Toaldo e al Taruffi in quegli anni. A Venezia non soltanto ebbe qualche esperienza amorosa (che tuttavia non giunse mai alla passione), ma conobbe anche qualcuna delle più illustri personalità politiche del tempo, come Angelo Querini e Angelo Emo, e soprattutto entrò in contatto con i maggiori esponenti della cultura letteraria veneziana, dal Gozzi al Goldoni, sull'arte del quale fin d'allora egli non temeva d'esprimere giudizi nettamente positivi.

Al Goldoni appunto, approfittando del trasferimento di questo in Francia, egli affidava nel 1762 l'incarico di consegnare al Vol-

taire un volume, appena pubblicato, contenente la sua traduzione in versi sciolti di due tragedie dello stesso Voltaire, la *Morte di Cesare* e il *Maometto*, traduzione corredata di postille critiche e di due *Ragionamenti*, il primo *Sopra il diletto della tragedia*, il secondo *Sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*. Sono queste le sue prime opere veramente impegnative, ben più che i sonetti petrarcheggianti e gli apologhi scritti pure in questo periodo: soprattutto i due *Ragionamenti*, in grazia dei quali – dichiarava parecchi anni dopo in una importante e poco nota lettera ad un francese sconosciuto – egli aveva stampato la versione delle due tragedie. Più strettamente legato alla mentalità e al gusto del pieno Illuminismo, a quello per intenderci del Voltaire o del Marmontel (a cui risale l'idea prima dello scritto), è il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*. Dal punto di vista teorico l'interesse dell'operetta consiste soprattutto nel fatto che l'autore ardisce affrontare, e con notevole informazione, un problema, come quello dichiarato nel titolo, tra i più dibattuti nella contemporanea speculazione estetica europea e del quale si erano occupati, fra gli altri, il Gravina, il Dubos, il Fontenelle, il Calepio, il Bodmer, il Conti e lo Hume. Non molto originale è invece la soluzione che l'autore offre a sua volta, dopo aver discusso le spiegazioni del Dubos, del Fontenelle e dello Hume: che il diletto tragico nasca «dall'accordo del risultato dramatico coll'interesse e l'istruzione morale», dal fatto, in altre parole, che alla compassione e al terrore suscitati dai personaggi della tragedia si mescola, rafforzandosi in questa mescolanza, l'interessamento o piacere morale, derivante dall'insegnamento che «le pene e le disgrazie che più . . . affliggono [gli uomini] sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambedue che possono evitarsi o superarsi da loro quando vogliano far uso della libertà e della ragione». Tale soluzione, infatti, se confrontata con quelle proposte dal Dubos e dallo Hume, che più consapevolmente degli altri tendevano a spostare il diletto tragico (e in genere artistico) fuori della sfera della razionalità, può sembrare un regresso, o al massimo un ingegnoso compromesso tra razionalismo e sensismo, ottenuto reintroducendo una moralità razionale come il termine di un processo psicologico fondato su effetti piacevolmente patetici. Tale compromesso tuttavia acquista un concreto significato e valore se viene riportato dal piano teorico a quello della critica militante, se viene

cioè interpretato come difesa e illustrazione dell'ideale di una tragedia nutrita di contenuto «filosofico» e al tempo stesso capace di interessare pateticamente lo spettatore, ugualmente lontana dall'orrore «gratuito» della tragedia greca e inglese come dalla frivolezza galante e romanzesca di quella seicentesca; e più generalmente dell'ideale di una arte viva e moderna, attraente e di serio e universale contenuto umano.

In tal modo il Cesarotti già con questo *Ragionamento* si pone sulla linea della più alta critica illuministica italiana, che, riprendendo con nuovo vigore polemico le idee del Muratori e del Gravina, proprio in nome di quell'ideale stava conducendo con le discussioni teoriche e critiche e con l'esempio la sua feconda battaglia di rinnovamento. Ma più consapevolmente, e anche con apporti più originali, il Cesarotti partecipa a tale battaglia con l'altro *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica.* Il motivo fondamentale, che anima tutto lo scritto e gli conferisce unità, è infatti il proposito di mostrare l'illegittimità di ogni regola basata sull'autorità e su ogni altro pregiudizio particolare, soprattutto del più radicato e pericoloso, quello fondato sul cieco rispetto per gli autori antichi. L'argomento fondamentale di cui il Cesarotti si vale per la sua dimostrazione è tutto illuministico, anzi razionalistico: il concetto cioè della esistenza di «rapporti eterni ed immutabili fra gli oggetti e l'uomo», la cui conoscenza una volta raggiunta possa servire di base per un'arte poetica e quindi per una poesia valida per ogni tempo e luogo: un concetto in lui così saldo che per esso egli rifiuta vivacemente l'affermazione dello Hume sulla inesistenza di principii che non siano *a posteriori.* E ancora tipicamente illuministici, se non razionalistici, sono altri argomenti di rincalzo: come la storia «genetica» della poesia con cui il *Ragionamento* si apre, e di cui, sulle orme del Condillac, l'autore si serve a mostrare l'anteriorità della poesia stessa rispetto ai precetti dei retori; o come la distinzione, quasi certamente ripresa dall'*Essai sur la poésie épique* del Voltaire, tra genio (o gusto) universale e genio particolare delle singole nazioni e che viene richiamata per chiarire che «chi aspira alla gloria di poeta universale delle nazioni e dei secoli, deve afferrarsi alle grandi ed universali bellezze della natura, e dell'altre servirsi solo come di un abbigliamento che non deformi ma rilevi i lineamenti di un volto», come di uno strumento insomma tollerabile e anche uti-

le, ma da usare sempre con la massima cautela in quanto capace di reintrodurre gli aborriti pregiudizi. Ma sempre nell'ambito della battaglia per una poesia libera dalle regole, e pacificamente accordati con gli argomenti razionalistici e illuministici sopra ricordati, si fanno luce due altri e più interessanti motivi: un senso vivissimo, anzitutto, della individualità e originalità del «genio» poetico, al quale il Cesarotti perviene rielaborando in modo fortemente soggettivistico il vecchio argomento dell'infinità degli oggetti imitabili, e un'insistenza, altrettanto viva, sul carattere istintivo, fantastico-passionale della poesia. Si tratta, abbiamo detto, di due «motivi», piuttosto che di concetti ragionati, e di motivi neppure veramente nuovi, poiché del primo è facile rintracciare i precedenti nello Shaftesbury, nello Young e anche in alcuni estetici intellettualistici, come il Bodmer; mentre per il secondo è agevole richiamare il Vico, il Dubos e i sensisti in genere. Tuttavia, a parte il loro stesso accoglimento, ciò che importa notare è la loro compresenza (non diciamo dialettizzazione), per cui il *Ragionamento* assume a buon diritto un posto importante nella storia del pensiero estetico e critico almeno italiano, specialmente se si consideri che esso precede nel tempo sia le prime riflessioni sull'arte del Verri e del Beccaria (1764-1766), sia l'*Entusiasmo* (1769) del Bettinelli, sia il *Discours* barettiano (1777).

Nella storia interna dello svolgimento del pensiero e del gusto del Cesarotti stesso il *Ragionamento* riveste poi un singolare interesse, in quanto dimostra come l'incontro con Ossian, avvenuto giusto qualche mese dopo, verso la fine del 1762, sia stato per il Cesarotti non tanto una improvvisa e miracolosa rivelazione, quanto piuttosto una splendida occasione per consolidare e sviluppare un orientamento al quale il suo personale temperamento e la sua precedente formazione culturale lo avevano già predisposto. In questo senso appunto va intesa la sua dichiarazione, contenuta nell'importante lettera già citata, che, fra tutte le sue opere, solo la traduzione di Ossian egli aveva intrapresa «par un mouvement spontané», per una intima congenialità fra se stesso e l'autore tradotto. In che cosa precisamente consista tale congenialità; che cosa egli abbia trovato o ritrovato in Ossian, è più volte e in varie sedi chiarito dal Cesarotti stesso, ma basterà ricordare quanto egli dice nella famosa lettera al Macpherson, scritta fra la fine del 1762 e l'inizio del 1763, quando cioè il suo entusiasmo conservava tutta

la freschezza della prima impressione: «[Ossian] fait voir par son exemple combien la poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la poésie ancienne, il fait aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que tous les critiques. L'Écosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié». Nei poemi ossianici egli aveva cioè ritrovato un esempio luminoso di quell'ideale di poesia in nome del quale aveva scritto i suoi *Ragionamenti*: di una poesia nata dalla «natura» e dal «sentimento», e tale da agire sulla natura e sul sentimento del lettore, senza tuttavia oltrepassare quei limiti di *bienséance*, di convenienza, di misura morale e artistica, che il classicismo illuministico giudicava essenziali all'opera d'arte; di una poesia libera dalle regole arbitrarie fondate sui difetti, elevati a virtù, di Omero e degli altri poeti antichi, ma obbediente agli «immutabili» principii della semplicità, della rapidità, della precisione, dell'unità nella varietà. Una interpretazione in tal senso dei poemi ossianici intende appunto essere, consapevolmente, la traduzione del Cesarotti, non a caso accompagnata da tutta una serie di ragionamenti critici, di osservazioni, di note, di indici, che hanno il compito preciso di spiegare e giustificare tale interpretazione: la quale, dunque, per essere rettamente compresa e valutata, va giudicata non tanto con un criterio di poesia e non poesia, quanto sul piano della critica militante, della poetica, quasi manifesto esemplare di una posizione di gusto. Considerata da questo punto di vista la traduzione cesarottiana si rivela nella storia della nostra cultura letteraria come un testo di fondamentale importanza. Proprio la caratteristica tendenza dell'autore a conciliare libertà e giudizio, ragionevolezza e sentimento, grazia e barbarie, in questo caso si risolve in un'opera efficacemente idonea, per ripetere una calzante definizione del Binni, a «mettere in luce il nuovo» e insieme a «renderlo assimilabile alla letteratura italiana». Queste novità erano anzitutto alcuni temi psicologici già da tempo presenti in forma più o meno vaga nelle letterature nordiche, ma per la prima volta in Ossian esplicitamente accentuati e compresenti: il gusto della passione violenta e barbarica, della malinconia indefinita e inesplicabile, di una natura animata da una vita

possente e misteriosa, tradotta in paesaggi desertici e nebbiosi, lugubri e tetri. E già per questa parte è significativo come gli interventi del Cesarotti (e le relative note) tradiscano sempre una preoccupazione costante di accordare questa psicologia irrazionale con le esigenze del «buon senso», della logica, della verosimiglianza. Ma il problema del Cesarotti, più che quello dell'adattamento di determinati contenuti nuovi, era, come egli stesso più volte dichiara, soprattutto un problema di adattamento stilistico. Nella lettera più volte citata l'autore stesso riconosce che in quella traduzione «s'il y a quelque chose d'original, cela ne regarde que le style»: un giudizio a cui faceva eco il Foscolo, altrove assai severo con il suo vecchio maestro, ammettendo che questi «con gli stessi materiali adoprati dagli altri creò una poesia tutta sua, che appariva scritta in un modo e in un linguaggio diverso da quello d'ogni precedente poeta», e in particolare rilevando il «carattere interamente nuovo» della sua metrica. In che cosa consiste dunque il problema stilistico affrontato dal Cesarotti e la originalità della sua soluzione? Anche a questo risponde con particolare chiarezza e consapevolezza l'autore nella stessa lettera: «Le style d'Ossian ne trouvoit dans nos écrivains rien d'analogue à son caractère. Notre langue, toute féconde et fléxible qu'elle est, étoit, grâce à nos grammairiens, devenue stérile, pusillanime, superstitieuse, et notre *sciolto* n'avoit jusqu'alors reçu de nos auteurs plus célèbres qu'une majestueuse sonorité périodique, un peu monotone. J'osai braver les préjugés de l'usage et les criailleries des pédans: je hazardai de nouveaux tours, je donnai au vers un méchanisme, si j'ose le dire, pantomime, et mes efforts ont été assez heureux pour trouver quelque grâce auprès du public». Nasce in tal modo una nuova lingua poetica, nuova perché costituita di «scorci e atteggiamenti di nuova specie», e pure non estranea al gusto italiano, poiché a questi nuovi scorci e atteggiamenti l'autore giunge proprio attraverso un sapiente impiego dei materiali linguistici e metrici offertigli dalla secolare tradizione letteraria italiana. Quale sarebbe stato l'effetto di questa sua fatica, il Cesarotti ben vedeva, quando, nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, si lusingava che «per questo mezzo *gli* venisse fatto di arricchir l'erario della lingua di qualche felice espressione, di dar qualche nuova tinta al colorito poetico, di variar con qualche nuova flessione quella musica imitativa che dipinge col suono, e insieme col-

l'oggetto porta nell'anima la sensazione che lo accompagna». In realtà le sue immagini suggestivamente indefinite ma sempre rifinite con una certa precisione, i suoi «interrogativi ansiosi e affettivi» (Binni) ma pur sempre letterariamente sostenuti, la musica patetica e insieme vigorosa prodotta dal suo sciolto variamente spezzato e accentato costituiscono un complesso di moduli stilistici in sé non privi talora di una loro propria suggestione poetica, ma soprattutto suscettibili di servire da modello e da stimolo per artisti come l'Alfieri, il Foscolo, il Leopardi, i quali, sia pure con ben altra intensità e originalità, aspirassero essi pure ad un «canto che fosse misura e sentimento: sentimento ordinato in una misura che non era più quella tradizionale, ma di quella riportava il carattere di perfezione, di conclusione, di vittoria formale» (Binni).

L'opera di cauta conciliazione fra vecchio e nuovo, fra razionalismo illuministico e nuova sensibilità, iniziata nel *Ragionamento* giovanile e poi brillantemente proseguita nella traduzione ossianica, trova conferma e sviluppo durante gli anni successivi in una serie di lavori di carattere prevalentemente critico, tutti composti a Padova, dove il Cesarotti si era trasferito verso la fine del 1768, in seguito alla nomina a professore di lingua greca ed ebraica presso lo Studio di quella città. Il documento teorico più significativo per intendere i criteri che guidano questa attività più matura, e in particolare il suo stretto legame con quella degli anni precedenti, va indicato, piuttosto che nell'incompiuto *Saggio sul bello* (che si impiglia in un tentativo poco felice di teorizzare l'esigenza di una poesia soggettiva e irrazionale entro strutture oggettivistiche e razionalistiche, sull'esempio, spesso pedissequamente ricalcato, del Marmontel), nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, inviato nel 1785 all'Arcadia romana, che aveva solennemente collocato il ritratto del Cesarotti «nella sala del Serbatoio, fra le immagini degli uomini più celebri d'Europa aggregati all'Arcadia». In questo *Saggio*, in cui l'autore espone sinteticamente le sue idee estetiche, appare forse più accentuato che negli scritti precedenti il concetto della libera individualità del «genio» creatore; ma è assai significativo che il Cesarotti, al tempo stesso, quasi a compensare tale ardimento, si preoccupi di presentare e questo concetto e gli altri che formano la sua «filosofia del gusto» come uno sviluppo conseguente di quelli propugnati dall'estetica

arcadica e illuministica. Questa esigenza di inquadrare pacificamente la propria «filosofia del gusto» in quella arcadica e illuministica è confermata dal rapido schizzo storico che egli traccia della letteratura italiana attraverso i secoli, seguendone lo svolgimento dal suo momento creativo, rappresentato da Dante e dal Petrarca; al Cinquecento, illustrato da geni «originali» come l'Ariosto e il Tasso, ma anche aduggiato e isterilito dall'imitazione e dalla critica pedantesca; alla intemperante e licenziosa reazione del Marino e dei suoi seguaci; alla sana opera riformatrice dell'Arcadia e dei suoi critici e poeti: uno schizzo storico, in cui i poeti creatori e originali vengono ad avere un più netto rilievo, ma che poi non si allontana nel complesso da quello tracciato dai primi Arcadi, dal Muratori e dal Gravina, e poi accolto dalla successiva critica illuministica.

Guidato ancora da questo spirito di conciliazione, egli si preoccupa nel medesimo *Saggio*, come si è visto, di presentare la propria traduzione di Ossian come un cauto e rispettoso rinnovamento di motivi e di forme effettuato non contro ma in piena aderenza con i principii della riforma arcadica. Allo stesso modo egli cerca, sempre in queste pagine, di giustificare come un altro contributo a quella riforma l'opera alla quale si era dedicato subito dopo aver terminato la traduzione ossianica, e che insieme con questa inviava in omaggio agli Arcadi, il *Corso ragionato di letteratura greca*, pubblicato nel 1781: «Bramoso di rianimar il commercio alquanto languente colla greca letteratura, mi proposi di farla conoscer meglio all'universale, onde gli uomini di gusto non abbiano a parlarne a caso sulla fede non sempre sicura degli eruditi, né sulle dicerie degli spiriti superficiali e leggieri, ma a darne matura sentenza fondata sul proprio senso e su i lumi d'una limpida e incontaminata ragione». E in effetto questo *Corso*, che contiene una serie di traduzioni di oratori greci, accompagnate da introduzioni e da ampio apparato di note critiche, così come la traduzione commentata di Demostene, compiuta qualche anno prima (1774-1779), si ricollega anzitutto alla battaglia razionalistica contro il «culto esclusivo e superstizioso» degli antichi, produttore di tanti pregiudizi non ancora pienamente domati. Ma se questo è il motivo fondamentale del *Corso*, c'è anche in esso, per riprendere una frase del Cesarotti proprio nel passo citato, la brama di «rianimar il commercio alquanto languente colla greca

letteratura», l'esigenza cioè, che è una forma aurorale di storicismo, di ristabilire con i classici un più libero e spregiudicato e diretto contatto: una esigenza che, presente nella più matura critica illuministica italiana ed europea, trova particolare risonanza nel letterato padovano, non solo dotato di specifica competenza filologica, ma anche sorretto dal suo stesso spirito conciliante e aperto, e ancor più dalla sua sensibilità all'individualità soprattutto stilistica dei singoli scrittori. Ne sono prova non poche osservazioni, quelle ad esempio sulla lingua energica e vigorosa di Demostene, e la lunga nota, pure a proposito di questo scrittore, su quelli che oggi chiameremmo i «valori tonali» dello stile antico, e sulla difficoltà di renderli in una traduzione moderna.

Come una ideale continuazione del *Corso ragionato* va intesa la tanto discussa attività che il Cesarotti consacrò ad Omero, pubblicando fra il 1786 e il 1794 una versione «letterale» in prosa dell'*Iliade*, corredata di ragionamenti storico-critici e di un amplissimo apparato di note, e una «poetica» in versi sciolti, che è un vero e proprio rifacimento, e che fu ristampata come opera a parte, con ulteriori modifiche e col titolo *Morte di Ettore*, nel 1795. L'autore adduce più volte, come motivo di questa sua attività, un indebolimento della vista che lo avrebbe costretto a sospendere il *Corso ragionato* per dedicarsi a uno scrittore, che conosceva tutto a memoria, come Omero. In realtà (a parte il fatto che fin dal 1778 egli aveva tentato la traduzione di alcune centinaia di versi dell'*Iliade*, come è detto in una lettera al Mattei di quell'anno), egli era mosso da una ragione ben più profonda, dal proposito cioè di proseguire la revisione della letteratura antica, iniziata nel *Corso ragionato*, su un terreno più rischioso e affascinante, applicando proprio al più venerato fra i classici la sua «filosofia del gusto», con le due anime che pacificamente vi coesistevano. Anzi tale duplicità si rivela, questa volta, in maniera clamorosa nelle giustificazioni che il Cesarotti stesso offre di ciascuna delle due versioni, e nelle due versioni stesse che sono una fedele realizzazione dei suoi propositi. Nella versione poetica – egli spiega – suo intento era stato di far «gustare» Omero: egli aveva cioè seguito il criterio di «consultar la natura più che le parole del testo», di estrarre e accentuare le «bellezze eterne», la «parte divina» del poeta antico, rendendo «più espressi . . . quei caratteri di unità, di morale, di religione che i commentatori preten-

dono», ed eliminando invece quella che egli giudicava la parte caduca, legata al tempo e alle circostanze, facendo insomma quel che avrebbe fatto lo stesso Omero, se fosse vissuto «in questo secolo, che è quello dell'arte educata dalla ragione e dal gusto». Una riforma, questa, che non era tanto un capriccioso arbitrio del Cesarotti, quanto (come ricorda il Fubini) «l'ultima delle deformazioni fatte subire nel secolo decimottavo ad un testo poetico del passato», in nome appunto della «ragione» e del «gusto». Come si sa, questa deformazione non ebbe fortuna in Italia, dove a condannarla si trovarono concordi sia i vecchi classicisti accademici sia i nuovi letterati che, come il Monti (a cui risale l'idea della famosa caricatura rappresentante la testa di Omero sulla figura di un damerino abbigliato alla francese) o come il Foscolo (di cui sono noti gli aspri giudizi), guardavano alla poesia del passato, e in particolare a quella omerica, con diversa e più storica sensibilità. Eppure (come ancora ha osservato il Fubini) costoro dimenticavano che «a formare questa sensibilità in Italia aveva pure contribuito il Cesarotti»; e, si può aggiungere, nel caso specifico di Omero, con l'altra sua versione, quella «letterale», alla quale i precedenti traduttori illuministici non avevano pensato, e di cui proprio il Monti e il Foscolo si varranno per le loro: una versione nata – come l'autore dichiara – dal proposito di far «conoscer» Omero, di «contemplarlo in tutti gli aspetti, dal lato debole come dal lato forte, ravvisarne le differenze specifiche, le singolarità, le fralezze che gli vengono dalla natura o dal tempo, in somma tutto quell'accozzamento di circostanze individuali che ne costituiscono l'identità», e sia pure senza la precisa consapevolezza che il conoscere questa identità dovesse servire ad agevolare l'integrale comprensione storica del poeta antico.

Ma ad un risultato più originale, e più fecondamente operante giunge il Cesarotti quando applica la propria mente e il proprio gusto, con il loro caratteristico contemperamento di razionalismo e di storicismo, al problema del rinnovamento della lingua letteraria italiana. Questo problema, come è noto, comincia ad essere agitato già nel Seicento; ma soltanto nel Settecento, in relazione con la revisione critica che avviene in ogni campo della tradizione in nome della «ragione» e del «buon gusto», con le nuove esigenze espressive portate dai nuovi contenuti, e con l'intensificarsi dei contatti con le altre letterature e lingue europee, esso diviene il

tema di serie e approfondite discussioni, a cui partecipano si può dire tutti i principali scrittori arcadici e illuministici. Attraverso queste discussioni si vengono profilando due posizioni fondamentali: da un lato quella degli innovatori, che, partendo più o meno consapevolmente dal concetto razionalistico della parola come «segno» della cosa o dell'idea, ma soprattutto preoccupati di trovare un tipo di lingua capace di esprimere in modo preciso e largamente comprensibile le nuove cose e le nuove idee, sostengono non solo le definitiva sostituzione dell'italiano al latino ma anche la necessità di sottrarre questo alle norme irrazionalmente e tirannicamente fondate sull'autorità degli antichi; e dall'altro quella dei tradizionalisti, i quali, sia perché ancora fermi al concetto retorico di una lingua «modello», sia perché in qualche caso effettivamente più sensibili all'aspetto estetico della lingua stessa, e in particolare ai diritti del glorioso passato letterario di quella italiana, difendono in tutto o in parte quelle norme e soprattutto la «purità» dell'idioma italiano contro il pericolo di contaminazioni e snaturamenti. Queste due posizioni rimangono in concreto, nei singoli partecipanti alla discussione e nell'ambito dei vari problemi particolari, tutt'altro che nettamente distinte: e mentre può accadere che tra i più decisi avversari della Crusca e del primato del toscano e del Trecento si schierino dei tradizionalisti come il Borsa e il Napione, si deve riconoscere che il razionalismo degli innovatori, dal Muratori, al Gravina, all'Algarotti, al Baretti, al Bettinelli, agli stessi scrittori del «Caffè», è sempre temperato da un'attenzione spesso assai viva ai valori estetici della lingua e ai diritti del «genio» nazionale, come mostra ad esempio l'ostilità di un Baretti o di un Bettinelli all'innovazione del francesismo. Ma è merito proprio del Cesarotti aver chiaramente compreso i motivi vitali dell'una e dell'altra posizione, e l'averne tentato una conciliazione e sistemazione, se non speculativamente rigorosa, certo efficacemente operante, appunto per la sua illuminata medietà, sul piano della poetica e del gusto. A intendere la genesi di questa conciliazione e sistemazione bisogna richiamarsi anzitutto alla sua esperienza di scrittore e specialmente di traduttore. Appunto attraverso questa esperienza egli aveva potuto rendersi conto non solo dell'incapacità della vecchia lingua letteraria italiana, codificata dalla Crusca e dai grammatici, a esprimere i nuovi concetti filosofico-scientifici e i nuovi sentimenti, ma anche della inadeguatezza della

stessa lingua degli scrittori illuministici a rendere certi inaspettati contenuti poetici più energicamente passionali e fantastici come appunto quelli di Ossian. A questi problemi egli aveva allora risposto concretamente sul piano letterario, offrendo, come si è visto, una soluzione non rivoluzionaria ma mediatrice, una lingua cioè, in cui senza urti e rotture con la tradizione antica e recente venivano giudiziosamente a mescolarsi nuovi «scorci», nuove «tinte» e nuove «flessioni» musicali. Come un primo tentativo di teorizzare questa esperienza linguistica vanno interpretate alcune prolusioni latine, composte nel 1769 e negli anni immediatamente successivi: *De linguarum studii origine, progressu, vicibus, pretio, De naturali linguarum explicatione*, e *De universae et praecipue graecae eloquentiae originibus*. Concetto fondamentale della prima è l'affermazione dell'intimo legame che corre fra lo sviluppo delle lingue e quello della civiltà delle nazioni che le parlano; mentre nella seconda si espone la teoria dell'origine «naturale», meccanica, istintiva delle lingue; e nella terza si distinguono i caratteri del linguaggio poetico, tutto senso e immagini, da quello oratorio che invece obbedisce alla ragione e alla logica. Considerate nella storia della filosofia queste idee non si possono definire vere e proprie novità: il concetto del rapporto fra lingua e civiltà risale, come è noto, al Muratori, al Gravina e soprattutto al Dubos, ed è largamente rintracciabile nella successiva cultura illuministica; la teoria dell'origine «naturale» del linguaggio è esplicitamente attinta al pensiero sensistico e in particolare al Condillac e al de Brosses; il riconoscimento, infine, dei caratteri sensibili e fantastici del linguaggio poetico, se è più accentuato che nei sensisti, in grazia delle coloriture vichiane di cui si riveste, risulta in definitiva limitato da sempre rinascenti preoccupazioni razionalistiche.

Né diverso giudizio, sempre da un punto di vista strettamente teorico, si può dare intorno alle idee che costituiscono l'impalcatura del *Saggio sopra la filosofia delle lingue* (1785). Vi ritornano sia la teoria dell'origine «naturale», istintiva delle lingue, sia il riconoscimento dei caratteri sensibili e fantastici del linguaggio poetico, ma con i medesimi limiti e anzi perdendo qualche più energica coloritura vichiana. Più nettamente vi riappare il senso dell'inesauribile svolgimento dei linguaggi in relazione con la storia dei singoli popoli, ma senza atteggiarsi neppure qui in modo integralmente storicistico, frenato com'è dalla persuasione che esista-

no delle leggi che si mantengono inalterate in ogni tempo e luogo: persuasione che limita anche l'altra e connessa idea – che nelle prolusioni non è svolta, e a cui ha dato molto rilievo il Puppo – della libertà linguistica dello scrittore, come dimostra la persistente fiducia in norme oggettive che fissino la bellezza intrinseca dei vocaboli e costrutti. E questa pacifica incertezza si riflette nelle formule cardinali del *Saggio*: nella massima che «la lingua scritta dee avere per base l'uso, per consigliere l'esempio e per direttrice la ragione»; in quella corrispondente che «la giurisdizione sopra la lingua scritta appartiene indivisa a tre facoltà riunite, la filosofia, l'erudizione e il gusto»; e infine nella distinzione fra «genio grammaticale» e «genio rettorico» della lingua, il primo di natura logica, immutabile quindi, anche se vario da lingua a lingua, e il secondo invece legato ai sentimenti e ai gusti dei singoli popoli e dei singoli scrittori, e suscettibile perciò di arricchimento e di svolgimento. Vero è che il Cesarotti non aveva bisogno di altri più nuovi o più organici concetti: questi che abbiamo elencato, con tutti i limiti che ora noi, dopo quasi due secoli, possiamo rilevarvi, anzi direi proprio in virtù di quei limiti, erano in realtà i più adeguati a sorreggere teoricamente e a generalizzare quella soluzione mediatrice, giudiziosamente audace, del concreto problema della lingua letteraria italiana, che egli aveva messo in atto nei suoi scritti e soprattutto nella traduzione ossianica: i più adeguati poiché, con il loro compromesso di razionalismo e irrazionalismo, di oggettivismo e soggettivismo, di naturalismo e storicismo, gli consentivano di giustificare la legittimità di un arricchimento della lingua letteraria italiana che corrispondesse alla nuova sensibilità e in genere garantisse la libertà espressiva dei singoli scrittori contro ogni norma assurdamente limitatrice, senza però disconoscere né le esigenze di chiarezza logica, di equilibrio razionale, di larga comunicazione che erano proprie del gusto illuministico, né i diritti, e le feconde possibilità di ricupero, della secolare tradizione italiana.

Che il *Saggio* non si proponga un problema di scienza pura, ma di scienza, per così dire, «applicata», è detto già nel titolo stesso che è propriamente *Saggio sopra la filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (e più esplicitamente, nella prima edizione, *Saggio sopra la lingua italiana*); e che tale problema sia proprio quello che si è accennato, è apertamente dichiarato in quel brillante e profondo esame di coscienza che è la *Lettera* al Galeani

Napione: «Io m'era prefisso di toglier la lingua al despotismo dell'autorità e ai capricci della moda e dell'uso, per metterla sotto il governo legittimo della ragione e del gusto; di fissare i principii filosofici per giudicar con fondamento della bellezza non arbitraria dei termini, e per diriger il maneggio della lingua in ogni sua parte . . .; di far ugualmente la guerra alla superstizione ed alla licenza, per sostituirci una temperata e giudiziosa libertà; di combattere gli eccessi, gli abusi, le prevenzioni d'ogni specie; di temperare le vane gare, le cieche parzialità; di applicar alfine le teorie della filosofia alla nostra lingua, d'indicar i mezzi di renderla più ricca, più disinvolta, più vegeta, più atta a reggere in ogni maniera di soggetto e di stile al paragone delle più celebri, come lo può senza dubbio, quando saggiamente libera sappia prevalersi della sua naturale pieghevolezza e fecondità». Ispirata appunto all'intento di «eseguir questo piano», è, come egli spiega nella medesima *Lettera*, la struttura del *Saggio*, articolata in quattro parti distinte: la prima polemica, intesa a «combattere alcune opinioni dominanti», nate da quei «pregiudizi» che mettono ostacolo alla «libera vegetazion della lingua», la seconda teorica, volta «a determinare colle teorie filosofiche la bellezza intrinseca ed essenzial delle lingue, fissandone i canoni, e applicandoli a ciascheduna delle loro parti così logiche che rettoriche»; la terza normativa, contenente le «regole che possono dirigere uno scrittore giudizioso nel far uso delle varie parti della lingua»: la quarta, infine, esplicitamente applicata alla questione della lingua italiana, e nella quale, dopo una rapida storia della nostra lingua letteraria, si mostra «qual sia lo spirito dominante del secolo rispetto ad essa, le cause che lo produssero, i due scogli tra i quali è posta, i pericoli imminenti del libertinaggio, l'inutilità, anzi il mal effetto del rigorismo»; si indicano, quindi, «i mezzi di evitar l'uno e l'altro col temperare e dirigere la corrente del gusto nazionale, senza affrontarla onde non rompa gli argini e non tragga tutto in ruina»; e si propone, sempre a questo scopo, l'istituzione di una «magistratura permanente», composta dal fiore dei letterati d'Italia ma diretta dall'Accademia Fiorentina, e che «con un sistema concertato d'operazioni vegli a depurare e ad accrescere il fondo della lingua, e a mantenerla in uno stato di libertà giudiziosa e di sana e florida vitalità». Del tipo di lingua teorizzato e raccomandato nel *Saggio*, o meglio del suo impiego nella prosa, è intanto un esempio letterariamente felice (co-

me del resto il contemporaneo *Saggio sulla filosofia del gusto* e anche altri scritti critici precedenti) lo stile del trattato stesso, col suo lessico ricco e colorito, la sua sintassi pieghevole e varia, in cui la chiarezza della costruzione «diretta» si alterna alla efficacia di quella «inversa», con la sua vivace mescolanza di immagini e citazioni letterarie e di espressioni attinte alla viva favella contemporanea. Quale poi sia stata l'importanza dell'opera nella successiva storia della questione della lingua e più in generale nella formazione della coscienza linguistica italiana, è mostrato, oltre che dalle vivaci discussioni da essa immediatamente suscitate (non tutte, a dire il vero, sia in favore che contro, intelligenti ed equanimi), dall'eco profonda che le dottrine e i consigli cesarottiani ebbero sui più illuminati spiriti del nostro Romanticismo, dall'Ugoni al Borsieri, al di Breme, al Manzoni, al De Sanctis stesso, i quali tutti, pur tra parziali dissensi e sottolineandone più vigorosamente e con nuova consapevolezza alcuni motivi, appunto a quelle dottrine e a quei consigli si richiameranno esplicitamente nella loro battaglia per una lingua letteraria libera da regole accademiche e pedantesche e aperta a giudiziose innovazioni, soprattutto aderente alla vita storica e culturale della nazione e insieme capace di fornire allo scrittore gli strumenti adatti alla libera espressione del suo mondo sentimentale e fantastico.

Oltre che attraverso questo complesso di opere di critica militante, la vocazione cesarottiana di pacifico rinnovatore della cultura italiana si esprime, in questi anni maturi, attraverso altre minori ma non trascurabili forme. Attraverso, anzitutto, la sua attività in seno alla Accademia padovana di Scienze, Arti e Lettere, fondata nel 1779, e nella quale il Cesarotti, in qualità di segretario, lesse annualmente una serie di applauditissime *Relazioni accademiche*, intorno ai lavori scientifici degli accademici: una attività senza dubbio informata, come appare nelle sue *Riflessioni sopra i doveri accademici*, da una fiducia tipicamente illuministica nell'opera congiunta della ragione e dell'esperienza e nella funzione positiva del lavoro accademico, dei «piani concertati» in vista di un futuro illuminato e pacifico, ma anche sostenuta da una rara larghezza di interessi, da una viva persuasione dell'efficacia della circolazione e della discussione delle idee, da una spregiudicata curiosità per ogni novità culturale. Non diversamente ispirato era il suo insegnamento universitario, in cui portava non soltanto – come rico-

nosceva il Salfi – «le talent de communiquer à ses élèves une véritable passion pour une littérature à la fois fondée sur le goût des anciens, affranchie de préjugés et d'entraves, et propre à satisfaire aux besoins des modernes»; ma anche una simpatia umana, una cordialità affettuosa, un rispetto per la personalità dei suoi allievi, che spiega la suggestione da lui esercitata su intelligenze e temperamenti così diversi, sui fratelli Olivi, sul Barbieri, sul Pieri e persino su un Foscolo. Ma forse più ancora che attraverso l'insegnamento universitario e le libere conversazioni con cui egli lo integrava, la feconda azione educatrice del Cesarotti maturo si esercita nelle pagine del suo vastissimo epistolario, uno dei più interessanti del Settecento, pur così ricco di epistolari, e nel quale, senza guardare troppo alla qualità dei corrispondenti, fossero essi personaggi più o meno illustri della cultura contemporanea come l'Alfieri, il Galiani, il Mazza, il Mattei, il Vannetti, il Merian, il van Goens, o amici e scolari, oppure dame colte e «sensibili», viene esponendo con pazienza e cordialità, e talora con sviluppi o anticipazioni notevoli, le sue idee estetiche e i suoi giudizi su scrittori antichi e moderni. Ma l'epistolario offre anche la viva testimonianza di un altro aspetto del Cesarotti, anch'esso non inutile alla piena conoscenza della sua personalità e non privo di suggestione sui suoi contemporanei, e che esso pure si era venuto lentamente costituendo nei lunghi e tranquilli anni della vita padovana: del suo carattere, cioè, di uomo sedentario e fantasioso, pacifico e sensibile, fondamentalmente lieto ma amante del «piacere delle lacrime». Oltre che esprimersi nelle lettere agli amici più cari, questo carattere si rifletteva nella fisionomia che aveva fatto assumere alla sua villetta, unico lusso che si era concesso, di Selvaggiano, distante pochi chilometri da Padova: un ritiro, egli scriveva, «destinato a perpetuare la memoria degli oggetti più interessanti del mio cuore, e ad alimentarlo di quelle idee sentimentali che anche nella loro tristezza riempiono l'anima di soavità». Nella villetta aveva intitolato alcune sale rispettivamente alla filosofia razionale, alla filosofia morale e alla letteratura; e vi aveva annesso un museo naturalistico e una «grotta del lavoro solitario»; ma ancor più orgoglioso egli era del piccolo parco, che chiamava il suo «poema vegetabile», ispirato com'era ad una «irregolare regolarità», con i suoi vialetti ordinati e coltivati con artistica naturalezza, col suo «boschetto funebre» co-

sparso di iscrizioni e busti dedicati agli amici defunti, e nel quale amava passeggiare e meditare, solo o con chi veniva a visitarlo.

Il corso di questa vita così serenamente sistemata tra Padova e Selvaggiano, tra gli studi, l'insegnamento universitario, l'attività accademica e il tempo dedicato agli amici e ai corrispondenti, subisce se non una interruzione certo una brusca scossa dall'improvvisa tempesta prodotta dalla Rivoluzione francese. Come risulta dalle sue lettere, specialmente da quelle allo Zacco e al Barbieri con i quali egli apriva di più il suo animo, e dalle sue stesse azioni, il suo atteggiamento, paragonato a quello di tanti altri uomini di cultura del suo tempo, se non appare eroico, non è neppure da giudicare in modo del tutto negativo. Il Foscolo, come si sa, biasimò il suo antico maestro per la scarsa «costanza nella condotta politica», pur adducendo a scusa l'età di lui, e la sua vita di «sacerdote e di uomo che non aveva mai pellegrinato al di là degli stretti confini della sua patria, la quale per più di un secolo aveva goduta la quiete più profonda». In realtà per giudicare equamente l'atteggiamento politico del Cesarotti, occorre richiamarsi, piuttosto che ad aspetti particolari della sua vita, a quell'aperto e attivo ma sempre conciliante e moderato riformismo, al quale abbiamo visto ispirarsi tutta la sua attività precedente di letterato e di uomo. In accordo appunto con questo suo fondamentale riformismo, il suo ideale in campo politico, fu, fin dall'inizio della Rivoluzione francese, il Necker, con il suo umanitarismo paternalistico, con i suoi propositi di riforme, per usare ancora la parola cara al Cesarotti, «giudiziose», con il suo aborrimento per ogni forma di rivoluzione violenta. «Per l'uomo saggio ed onesto», egli scrive in quella *Lettera* al Merian (1801), che è forse l'espressione più sincera del suo intimo sentire politico, «il migliore e il più conveniente dei governi deve essere sempre l'attuale qualunque sia: e il solo mezzo permesso di migliorarlo è quello di compier ciascheduno i propri uffici sociali col puro zelo della virtù, e riformar coll'esempio»; e se «è lecito . . . bramare e coadiuvar le riforme», «una rivoluzione propriamente detta non può essere né ideata che da un fanatico, né promossa che da uno scellerato». Qualora si tengano presenti queste dichiarazioni bisogna riconoscere che ad esse si conformano abbastanza coerentemente, e il Cesarotti lo sottolinea nella lettera citata, i suoi atteggiamenti durante quegli anni così difficili: l'«aspettazione inquieta», il «tu-

multo straordinario di affetti», il «cumulo di belle ma titubanti speranze», suscitati in lui dalla fase «legale» della Rivoluzione; il sentimento di orrore e di esecrazione per i successivi avvenimenti; la sua ostilità alla venuta dei Francesi in Italia e nel Veneto. Questa ostilità non gli impedì, è vero, di «piegar il capo con buona grazia al peso della necessità», di accettare da Bonaparte, antico ammiratore di Ossian e del suo traduttore, una lauta pensione e il titolo di professore soprannumerario di eloquenza all'Università, e di indirizzargli un sonetto di elogio, che gli fu più tardi rinfacciato dal Denina; né bastò a fargli rifiutare la carica di «aggiunto libero» nel Comitato di istruzione pubblica della nuova Municipalità. A buon diritto, tuttavia, egli poteva pretendere di non essere confuso «coi Monti e coi Gianni». Che, nei limiti che gli erano consentiti dal suo carattere, anche in questa circostanza avesse mantenuto fede alle sue intime convinzioni, è confermato da due opuscoli che egli pubblicò nel 1797 per incarico del Comitato a cui apparteneva, la *Istruzione d'un cittadino a' suoi fratelli meno istruiti* e *Il patriottismo illuminato*: nel primo dei quali egli aveva inteso fare «il ritratto della democrazia . . ., considerandola astrattamente e nel suo stato di perfezione, e indicando quel bene che poteva aspettarsene ove fosse amministrata nel suo vero spirito e diretta dalla virtù»; mentre nel secondo aveva voluto rappresentare «la democrazia nel fatto qual già cominciava ad esser tra noi, e qual purtroppo suol essere», farne «sentire i pregiudizi e i pericoli», e combattere «gli eccessi del fanatismo repubblicano col zelo dell'umanità e della ragione», osando «primo e solo . . . aprir bocca con generosa arditezza a difesa degli aristocrati veneti fatti bersaglio di vessazioni e d'insulti». E parimenti condotto con criteri di illuministica moderazione e insieme con intenti di larga utilità sociale, è il *Saggio sopra le instituzioni scolastiche private e pubbliche*, pure composto, per invito dello stesso Comitato, nel 1797; dove è notevole, ad esempio, la proposta di ridurre l'insegnamento del latino nelle scuole medie e di allargare invece quello della lingua italiana, delle lingue straniere e delle scienze naturali.

Meno simpatiche possono invece apparire certe manifestazioni di pubblica adesione agli Austriaci dopo Campoformio: due sonetti scritti rispettivamente per la conquista di Padova e per la resa di Mantova, e una «cantata», l'*Adria consolata*, composta nel 1803

per celebrare il genetliaco di Francesco III; anche se egli tentò di giustificarsi dichiarando che, sebbene il suo vero ideale fosse «una democrazia saggia, tranquilla e temperata», pure «ad una mal accozzata o fanatica» preferiva di cuore «l'equabilità del governo unitario, che opprime le fazioni e il tumulto delle vane speranze col peso dell'autorità». Più sincera fu indubbiamente la sua soddisfazione, quando nel 1806 il Veneto ritornò sotto la Francia: e non solo perché Napoleone gli dimostrò di nuovo la sua simpatia e il suo rispetto, restituendogli la pensione toltagli dagli Austriaci, conferendogli onorificenze e accogliendolo benevolmente a Milano, dove i Padovani lo avevano inviato loro ambasciatore. Vero è che il governo di Napoleone imperatore rispondeva tutto sommato abbastanza bene alle sue esigenze congiunte di «democrazia» e di «equabilità». E proprio questa rispondenza converrà non dimenticare per intendere nel giusto senso anche la sua ultima opera, la *Pronea*, poema in versi sciolti in esaltazione dell'imperatore e composto circa un anno prima della sua morte, avvenuta il 4 novembre 1808. «Misera concezione, frasi grottesche, verseggiatura di dramma per musica, e, per giunta, gran lezzo di adulazione, infame ad ogni scrittore, ma più infame ad un ottuagenario, che non ha bisogno di pane, e poco può ormai temere dalla fortuna»: così definiva la *Pronea* il Foscolo, in una lettera al Niccolini dell'11 novembre 1807. Ma se il suo severo giudizio sul valore artistico del poema rimane tuttora indiscutibile, non definiremmo più «infame» (o «schifoso» come rincalzerà il Carducci) l'atteggiamento iperbolicamente adulatorio verso Napoleone, quanto piuttosto (col Fubini) «ingenuo». La mancanza, sottolineata dal Foscolo, di un movente economico o di altra necessità personale è infatti nel suo caso la prova non di una abbietta *libido adsentandi*, bensì della sostanziale sincerità dell'autore, coerente con se stesso anche nella senile persuasione (o illusione) di ritrovare nel governo napoleonico una di quelle soluzioni intermedie e concilianti tra vecchio e nuovo, tra libertà e autorità, a cui per intima natura e per educazione culturale tendeva tutto il suo spirito.

*

Tutte le opere approvate dall'autore sono raccolte nell'edizione complessiva delle *Opere* in quaranta volumi, di cui undici (I, *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, 1800; II-V, *Poesie di Ossian*, 1801; VI-IX, *La Iliade di Omero* [ragionamenti critici vari e *La morte di Ettore*], 1802; XVII-XVIII,

Relazioni accademiche, 1803) furono stampati a Pisa, presso la Tipografia della Società Letteraria; altri ventisei (X-XVI [il primo e l'ultimo constano di due tomi ciascuno], *Versione letterale dell'Iliade*, 1804; XIX, *Satire di Giuvenale*, 1805; XX-XXII, *Corso ragionato di letteratura greca*, 1806; XXIII-XXVIII, *Le opere di Demostene tradotte e illustrate*, 1807; XXIX-XXX, *Prose di vario genere*, 1808-1809; XXXI, *De lingua praecipue graeca acroases*, 1810; XXXII, *Poesie originali*, 1809; XXXIII, *Versioni, poesie latine e iscrizioni*, 1810; XXXIV, *Vite dei primi cento pontefici*, 1811; XXXV-XXXVII, *Epistolario*, 1811) a Firenze, presso Molini, Landi e C.; e infine gli ultimi tre (XXXVIII-XL, *Epistolario*, 1813) di nuovo a Pisa, presso Capurro. Questa edizione fu curata e seguita personalmente fino alla morte dal Cesarotti, e perciò i testi contenuti nei volumi dal I al XXIX rappresentano effettivamente l'ultima volontà dell'autore, che apportò spesso ritocchi e correzioni alle opere precedentemente edite. I volumi seguenti furono invece ordinati e curati dal suo discepolo Giuseppe Barbieri. Su questa edizione sono condotte alcune scelte pubblicate successivamente: *Opere scelte*, Milano, Tipografia de' Classici italiani, 1820, in quattro volumi; *Prose edite ed inedite*, a cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1822 (dove, accanto a vari scritti in prosa già pubblicati, figurano anche i seguenti inediti, *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, *Osservazioni sul Caio Gracco di Vincenzo Monti*, *Sommario d'un commento a un passo d'Omero*, *Lettera al Wolf*); *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1945, in due volumi (I, *Operette estetiche e politiche*; II, *Poesie d'Ossian* [*Fingal* e alcuni poemetti minori], *Lettere scelte*), edizione condotta con intenti critici (ma non priva di sviste e di trascuratezze) e corredata di un commento illustrativo, utile soprattutto per le lettere.

Ulteriori notizie sulle varie edizioni dei singoli scritti riprodotti in questo volume e sui criteri testuali seguiti si troveranno nella Nota introduttiva ad ognuno degli scritti stessi.

Tra i non molti studi di carattere complessivo ricordiamo: G. BARBIERI, *Elogio dell'abate Cesarotti*, in appendice al volume XL delle *Opere* del Cesarotti, pp. LXXIX-CXXIII; U. FOSCOLO, *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in *Opere*, XI, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 403-12; C. UGONI, *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, Brescia, Bettoni, 1822, III, pp. 174-248; F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cap. XX; V. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere*, parte I (la parte II non fu mai pubblicata), Torino, Loescher, 1894 (su cui cfr. la recensione di E. BERTANA, in «Giorn. stor. d. lett. it.», XXVI, 1895, pp. 237-44); M. FUBINI, *M. Cesarotti*, nell'antologia *I classici italiani* diretta da L. Russo, Firenze, Sansoni, 1953 (I edizione 1939), II, pp. 1117-27; W. BINNI, *Cesarotti e il preromanticismo italiano*, in «Civiltà moderna», 1941-1942, rifuso nel volume *Preromanticismo italiano*, Napoli, E.S.I., 1948, pp. 185-252; G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, F. Vallardi, 1944², pp. 532-3 e 1176-81; G. ORTOLANI, Prefazione alle *Opere scelte*, cit. (1945); G. MARZOT, *Il gran Cesarotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1949.

In particolare sulla biografia del Cesarotti si vedano: I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, a cura di G. Bozza, Roma, Tumminelli, 1946 (I edizione

1808); G. BARBIERI, *Memorie intorno alla vita ed agli studi dell'abate Cesarotti*, in appendice al volume XL delle *Opere* del Cesarotti, pp. XLIII-LXXVI; V. MALAMANI, Proemio al volume *Cento lettere inedite di M. Cesarotti a Giustina Renier Michiel*, Ancona, Morelli, 1885; G. GAMBARIN, *M. Cesarotti e il Monti*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», LXV (1915), pp. 355-69; G. MAZZONI, *L'abate Cesarotti e un'attrice famosa*, in *Abati, soldati, attori, autori del Settecento*, Bologna 1924, pp. 299-326; M. SCHERILLO, *I primordi del Foscolo e gli ammonimenti del Cesarotti*, in «Nuova Antologia», LXXIII (1928), pp. 165-70 e 273-88; N. VACCALUZZO, *Un accademico burlesco contro un accademico togato* (Carlo Gozzi e il Cesarotti), Livorno 1933.

Sulla traduzione di Ossian: G. ZANELLA, *I poemi di Ossian e M. Cesarotti*, in *Paralleli letterari*, Verona, Münster, 1885, pp. 143-73; M. SCHERILLO, *Ossian*, Milano, F. Vallardi, 1895; A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVII*, Torino, Loescher, 1911, pp. 291-8; P. VAN TIEGHEM, *Le préromantisme*, I, Paris, Alcan, 1924, pp. 226-7 e *passim*; G. BALSAMO CRIVELLI, *Prefazione al volume Poesie di Ossian*, Torino, Paravia, 1924.

Sulle traduzioni omeriche: U. FOSCOLO, *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, in *Opere*, VII, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 210-5; G. DAL PINTO, *L'Omero del Cesarotti*, in «Rivista d'Italia», III (1898), pp. 348-55; C. OSTI, *M. Cesarotti e la sua versione poetica dell'Iliade*, Trieste 1913.

Sugli scritti linguistici: G. MAZZONI, *La questione della lingua nel secolo XVIII*, in *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1887, pp. 115-68; C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, Hoepli, 1908, pp. 416-29; TH. LABANDE-JEANROY, *La question de la langue en Italie de Baretti à Manzoni*, Paris 1925; A. SCHIAFFINI, *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento* (1937), ora in *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, Editrice Studium, 1953², pp. 91-132; R. SPONGANO, Nota finale al volume M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, Firenze, Sansoni, 1943; A. VISCARDI, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, in «Paideia», II (1947), pp. 193-214; G. NENCIONI, *Quidquid nostri predecessores...*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», S. III, vol. II (1950), pp. 10 e 20-8; M. PUPPO, *Storicità della lingua e libertà dello scrittore nel «Saggio sulla filosofia delle lingue» del Cesarotti*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CXXXIII (1956), pp. 510-43; poi riprodotto nell'introduzione al volume *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1957, pp. 55-83.

Sulle idee estetiche e critiche: B. CROCE, *Estetica*, Bari, Laterza, 1946⁸, pp. 265-6; M. PUPPO, *Un giudizio inedito del Cesarotti su Chateaubriand*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CXXXIII (1956), pp. 74-8; R. WELLEK, *A History of modern Criticism*, I, New Haven, Yale University Press, 1955, pp. 138-40; E. BIGI, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CXXXVI (1959), pp. 341-66.

Sulle idee politiche: G. MAZZONI, *Testimonianze storiche di un letterato (Cesarotti e la Rivoluzione francese)*, in *Tra libri e carte*, cit., pp. 169-89;

G. GAMBARIN, *La politica del Cesarotti e la «Pronea»*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», LXIX (1917), pp. 94-115; S. ROMAGNOLI, *Melchiorre Cesarotti politico*, in «Belfagor», III (1948), pp. 143-58.

Per altre indicazioni bibliografiche si può ricorrere, oltre che ai repertori generali del Prezzolini, dell'Evola, ecc., all'ampia e utile ricerca di G. MARZOT, *Cesarotti e cesarottismo nella cultura italiana*, in appendice al volume citato *Il gran Cesarotti*.

RAGIONAMENTO
SOPRA IL DILETTO DELLA TRAGEDIA

Questo bizzarro fenomeno dello spirito umano che si compiace di veder la rappresentazione d'uno spettacolo la di cui realtà lo affliggerebbe sensibilmente, sembrò degno di riflessione e d'esame a tutti i filosofi che presero a ragionare di cose poetiche. L'ab. Dubos attribuisce ciò all'estremo abborrimento che ha l'animo nostro per l'inazione, per liberarsi dalla quale egli cerca d'esser agitato e commosso anche a prezzo di fatiche, afflizioni e danni grandissimi; dal che ne inferisce che la tragedia trovando il modo di separar il piacer dell'agitazione dalle conseguenze funeste ch'ella trae seco, col procurarci passioni fattizie e superficiali, ella deve recarci un diletto tanto più vivo quanto più gagliarda sarà la perturbazione che in noi risveglia.[1]

Poco diverso da questo si è il sentimento del Fontenelle. Egli pianta per base che il piacere e il dolore, benché siano sentimenti

Questo *Ragionamento* fu pubblicato per la prima volta nel volume *Il Cesare e il Maometto, tragedie del signor di Voltaire, trasportate in versi italiani, con alcuni ragionamenti del traduttore*, Venezia, Pasquali, 1762, pp. 187-224. Tale volume fu spedito dal Cesarotti, tramite il Goldoni, in omaggio al Voltaire, che rispose ringraziando e manifestando la sua approvazione, sia pure in forma generica, tanto per la traduzione come per i due *Ragionamenti* (la lettera è riportata nell'epistolario del Cesarotti, in *Opere*, XXXV, pp. 55-7). Che l'autore rimanesse anche in seguito soddisfatto della soluzione da lui proposta sul dibattuto problema, è confermato dal giudizio che egli ne dava dopo più di quarant'anni in una lettera (riportata anche in questo volume) a Giovanni Carmignani del 25 novembre 1806: dove, parlando del teatro alfieriano, affermava: «quanto alla parte morale di queste tragedie avrò forse occasione di spiegarmi in un discorso che medito di aggiungere ad un altro già da me stampato circa quarant'anni fa, e del quale non so pentirmi, sopra il diletto della tragedia». Egli stesso, del resto, curò la ristampa del suo giovanile *Ragionamento* nel volume XXIX delle *Opere*, pp. 117-63, pur apportandovi qualche notevole ritocco. A questa seconda redazione ci siamo attenuti segnalando in nota le differenze più importanti con la prima del 1762.

1. *Dubos . . . risveglia*: riassume le idee esposte dal Dubos specialmente nella sezione VII della parte I delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), testo canonico dell'estetica settecentesca. Si veda su questa opera il giudizio del Cesarotti stesso nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, in questo volume a p. 82.

così diversi, pure non differiscono molto nella loro causa. «Coll'esempio del solletico» aggiunge egli «si scorge che il movimento del piacere spinto troppo innanzi divien dolore, e che il movimento del dolore un poco moderato divien piacere. Quindi avviene che v'è una tristezza dolce e aggradevole, la quale è un dolore indebolito e scemato. Questo dolore indebolito che si cangia in piacere è quello della tragedia. Per quanto uno spettacolo s'impadronisca dell'imaginazione, resta sempre nel fondo dello spirito qualche idea della falsità di quel che si vede, e questa basta per ridurre il dolore a quel grado in cui comincia a trasformarsi in diletto. Si piangono le disgrazie d'un eroe che si ama, e nello stesso tempo ci consoliamo pensando esser questa una finzione; e da questa mescolanza di sentimenti si compone un dolore aggradevole, e n'escono lagrime che ci fanno piacere».[1]

Queste due soluzioni sembrano ingegnose e convincenti al sig. Hume;[2] contuttociò egli crede che lascino qualche cosa a desiderare; e che non possano applicarsi in tutta la sua estensione al soggetto di cui si tratta. Poiché, quanto al principio dell'ab. Dubos, se l'agitazione bastasse per farci trovar piacere in uno spettacolo doloroso, sembrerebbe che le disgrazie rappresentate nelle tragedie recar ci dovessero maggior diletto quando realmente accadessero sotto i nostri occhi, poiché allora sarebbero il rimedio il più efficace contro il languore e l'indolenza: eppure è fuor di dubbio che ci cagionerebbero un'afflizione vera e sensibilissima. Riguardo alla diminuzione del dolore in cui si fonda il Fontenelle, egli dice che per quanto s'indebolisse per gradi un dolor reale sino a farlo cessare, non si risentirà piacere in alcuna delle sue degradazioni, e che il piacere non si forma se non se dall'infusione d'un nuovo sentimento. Quanto alla falsità dello spettacolo, coll'esempio delle perorazioni patetiche di Cicerone, e specialmente dell'ingiusto supplicio dei capitani di Sicilia trucidati per comando

1. Traduce il paragrafo XXXVII delle *Réflexions sur la poétique*, pubblicate dal Fontenelle nel 1685, e di ispirazione nettamente razionalistica. Cfr. anche su quest'opera quanto dice il Cesarotti nel *Ragionamento* citato, a p. 82. 2. *Queste . . . Hume*: allude al saggio *Of Tragedy*, pubblicato per la prima volta dallo Hume in *Essays and Treatises on several Subjects*, London 1753-1754, ma che il Cesarotti lesse certamente nella versione francese di J. B. Merian, *Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût*, Amsterdam, Schneider, 1759.

di Verre,[1] mostra che la verità del fatto non impedisce che non si senta sommo diletto da un discorso oratorio, e per conseguenza da una tragedia.

Per ispiegar questo fenomeno ricorre egli dunque ad un altro principio più universale. Egli stabilisce con molte ragioni e molti esempi che le passioni subordinate si cangiano nella passion dominante e la fortificano maggiormente, quand'anche fosse di natura diversa ed alle volte contraria. Ora, secondo questo autore, l'impression dominante prodotta da un'opera oratoria o poetica è quella del diletto, e la passion del dolore è subordinata: per conseguenza «il sentimento del bello dà una nuova direzione ai moti di tristezza, di compassione e di terrore. Le immagini forti, l'espressioni energiche, un discorso armonioso, una bella imitazione, l'arte che raduna tutti i tratti toccanti, il giudizio che li colloca ciascheduno a suo luogo, producono una mistura di vari diletti, che riuniti insieme assorbono la passione subordinata, la sforzano a cangiar natura e ad ingrossar la somma totale del piacere».[2]

Se mi si permette di avanzar la mia opinione dopo quella di tanti illustri ragionatori, parmi che questi correttivi, benché abbiano ciascheduno per sé molta forza, e molto maggiore riuniti insieme, pure non siano bastanti a cangiar in piacere il dolore dello spettacolo, e che bisogni cercarne qualche altro più intrinseco tratto dalla natura stessa dell'azione, il quale ove manchi, lo spettatore proverà un sentimento doloroso più o meno temperato, ma sempre superiore al diletto.

Benché l'ab. Dubos dica che le passioni destate dalla tragedia sono artificiali e fattizie, pure egli calca tanto sopra il massimo piacer della commozione, ch'egli mostra chiaramente di credere che questo piacere basti per superar il dolore d'uno spettacolo anche reale. Egli raduna una gran copia d'esempi che tendono a provare il suo principio: ma esaminandoli con più d'attenzione

1. *specialmente . . . Verre*: cfr. *II in Verrem*, v, xxxi, 82 sgg. 2. Ecco il passo corrispondente nella citata traduzione francese del Merian, pp. 68 e 73: «Le sentiment du beau donne une nouvelle direction aux mouvements impétueux de la tristesse, de la pitié et de la colère . . . Les images fortes, les expressions énergiques, un discours bien cadencé, une belle imitation, chacune de ces choses a son agrément propre: lorsque tous ces agréments se réunissent en un seul objet qui tient à quelque passion subordonnée, ils l'absorbent, la forcent à changer nature, et à grossir la somme totale du plaisir».

si troverà che non convincono bastantemente. Lasciamo stare i giuochi d'azzardo: essi non presentano per se stessi nulla di funesto; perciò il piacer dell'agitazione, ch'io riconosco per vero e grande, non trovando ostacolo, può aver pienamente il suo effetto. Osserviamo quegli spettacoli che hanno maggior relazione coll'atrocità della tragedia. Tali sono i gladiatori, i duelli, le giostre antiche, le esecuzioni dei malfattori e finalmente i combattimenti sanguinosi degli animali: spettacoli tutti che in ogni tempo, com'egli dice, attrassero gran moltitudine di popolo, e furono risguardati con un diletto che degenerava talvolta in furore.

Ma quanto ai gladiatori bisogna osservare che costoro erano parte malfattori già condannati alla morte, parte persone vilissime ed infami che vendevano a prezzo la loro vita. Il titolo più ignominioso insieme ed orribile che potesse darsi ad un romano era quello di *gladiatore*; egli corrisponde al nostro *boia*, e Cicerone non trovò il più energico, per qualificare Antonio,[1] di questo. Ora qual compassione poteano destare uomini di tal carattere, a cui già si dovea la morte per mille titoli? Di più costoro si faceano uno studio di morir non solo con fermezza, ma con disinvoltura e con brio. «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi»:[2] per la stessa ragione se tu non piangi, se non sei sensibile alla tua disgrazia, non vorrò già io sentirla per te.

Lo stesso può dirsi dei delinquenti condotti al supplicio. Costoro sono scelerati e nemici dell'umanità. Giova a tutti, e a ciascheduno in particolare, che sia punito chi nuoce o è già preparato a nuocere: lungi dall'eccitar compassione, il loro supplicio non può essere che approvato, e destar un sentimento nel quale predomini il piacere. Io ammiro le leggi, godo che siano vendicati gli offesi, spero di veder con questo esempio stabilita e fortificata la mia sicurezza: la compassione machinale[3] è subordinata al piacer dominante, e secondo la dottrina dell'Hume si trasfonde nella sua natura. Ma donde avviene, si può domandare all'ab. Dubos, che quando il carnefice non è destro nel fare il suo uffizio, quando la morte non è presta, quando il delinquente è straziato, il popolo si rivolta con alte grida contro il ministro[4] e mostra la sua inde-

1. *Cicerone . . . Antonio*: così infatti Cicerone chiama spesso Antonio nelle *Filippiche* (cfr., per es., *Phil.*, II, III, 7: «Contentio erat cum uno gladiatore nequissimo»). 2. Orazio, *Ars poet.*, 102-3 («Se vuoi ch'io pianga, devi commuoverti per primo tu stesso»). 3. *machinale*: meccanica. 4. *ministro*: carnefice.

gnazione? È forse commozion di piacere, o pur di dolore, quella che lo fa prorompere in queste voci? Questo spettacolo peraltro non attrae ugual concorso per tutto, né sveglia il medesimo sentimento. In Italia non vi accorre se non la plebe più vile; in altri luoghi la consuetudine debilita il senso della compassione; in altri finalmente, per l'abitudine giornaliera, si rintuzza colla compassione anche il senso della commozione interna, e si lasciano i rei al loro destino senza porvi cura.

I duelli offendono veramente l'umanità e la ragione: ma quando un pregiudizio ha preso forza di legge e color di virtù, egli deve produrre un effetto simile a quello che produrrebbe la virtù stessa. Stabilito che sia una volta che l'onore comandi di vendicare un'offesa di qualunque genere, e di terminar una gara colla spada alla mano, quelli che a ciò si espongono, debbono eccitare più stima che compassione, ed essere riguardati come persone capaci di sacrificar la vita all'onore e al dovere. Una prova di ciò si è che se l'uno o l'altro non avesse fatta o accettata la sfida, sarebbe passato per vile nell'opinione comune, e che gli stessi amici, anzi i padri, l'avrebbero voluto piuttosto morto che disonorato. Inoltre in tali occasioni non v'è quasi alcuno che resti indifferente, e che non prenda parte per l'uno o per l'altro dei due campioni. Non è dunque il solo desiderio di commozione che li spinga a veder lo spettacolo, ma la speranza di veder l'eroe favorito vittorioso, e l'altro soccombente. Una simile spiegazione può darsi alle giostre. Un principe, un cavaliere, che per dar prova del suo coraggio e per acquistar gloria si espone a pericolo della vita, inspira col suo esempio magnanimità, fortezza, disprezzo della morte, e però scema la compassione.

Quanto ai combattimenti degli animali, l'inumano pregiudizio in cui siamo, di poter abusare a nostro talento della lor vita, ci rende insensibili a' loro strazi: io non credo peraltro che un pitagorico avesse assistito con piacere a un simile spettacolo.[1] Da questo esame si scorge che in tutti gli esempi accennati, ed in altri simili, la commozione non cangia il dolore in diletto, ma il dolore, mitigato e cangiato in un sentimento aggradevole da qualche intrinseca cagione, lascia agir liberamente il piacer della commozione dell'animo, ed unito con esso ci compone un diletto più vivo.

1. *non credo . . . spettacolo*: perché i pitagorici pensavano che le anime degli uomini potessero reincarnarsi in corpi di animali.

La falsità dello spettacolo (col qual termine il sig. di Fontenelle non intende che il fatto che si rappresenta sia falso, come mostra di credere il sig. Hume, ma solo che allora non succede realmente) non mi par che basti per diminuir il dolore. Io non ardirei di asserire, come il Gravina[1] ed altri, che la rappresentazione faccia un'illusione completa e continua all'animo degli spettatori: ma non mi par nemmeno che possa assolutamente stabilirsi ch'ella non abbia luogo almeno per qualche spazio di tempo. Una meditazione più intensa dell'ordinario, una passione che accenda la fantasia, ci trasporta per modo fuor di noi stessi, che non si vede chi ci sta intorno, né si ascolta quel che si dice; anzi, quel ch'è più, talvolta si vede e si sente quel che non è. Or perché non potrà fare lo stesso effetto l'incanto della rappresentazion teatrale, che assedia con tante macchine la fantasia? Si piange per un eroe amato, dice il Fontenelle, e nel tempo stesso si conosce che le sue disgrazie sono finte.[2] Non sarebbe egli più verisimile che non ci accorgessimo della finzione, se non per intervalli e come a scosse? Per quanto poco voglia supporsi che duri l'illusione, egli è certo che, se in quel punto il sentimento doloroso, ch'esce dal fondo dell'azione, supera il diletto, lo spettatore proverà un dolore reale, o almeno assai grande. Se alcuno, come spesso accade, avesse un sogno funesto di qualche minuto, ma interrotto e ripigliato alternamente più volte; crediamo noi che il dolore ch'ei sentirebbe nei brevi istanti del sonno, sarebbe compensato, anzi superato dal suo disinganno nel risvegliarsi? e si troverebbe alcuno, che volesse sognar di nuovo per procacciarsi questo piacere? Ma volendosi anche concedere che l'illusione non abbia mai luogo in alcun punto della tragedia; io dico che quando il dolore dell'azione tragica non sia corretto da verun lenitivo intrinseco, ella cagionerà sempre un dolore, che deve escludere o

1. *come il Gravina*: l'Ortolani cita il seguente passo del trattato *Della tragedia*: «la tragedia è . . . più perfetta dell'epica poesia, perché imita intieramente l'azione, e la rappresenta appunto come vera e reale» (cfr. *Opere scelte*, Milano 1819, p. 255); ma il Cesarotti allude, forse, anche al lib. I, cap. II della *Ragion poetica*, dove si afferma più generalmente che «il poeta per mezzo delle immagini esprimenti il naturale, e della rappresentazion viva e somigliante della vera esistenza e natura delle cose immaginate, commove ed agita la fantasia nel modo che fanno gli oggetti reali» (cfr. *Opere scelte*, ed. cit., p. 10). 2. *Si piange . . . finte*: cfr. *Réflexions sur la poétique*, cit., § XXXVI.

prevalere al diletto. Nelle storie certo non può esservi luogo all'illusione; esse raccontano casi accaduti in paesi stranieri e in tempi remoti. Pure chi può leggere senza orrore gli assassinii e i parricidii dei successori di Alessandro, le barbare perfidie degl'imperatori greci e le brutalità de' primi imperatori romani? Se la storia non presentasse altri spettacoli che questi, ognuno rivolgerebbe altrove lo sguardo, e si abborrirebbero quei monumenti che conservarono la memoria di fatti che doveano star sepolti nelle tenebre, per non funestar l'immaginazione degli uomini, e fargli inorridir della propria natura. Le proscrizioni di Silla e de' Triumviri ributtano; la guerra tra Pompeo e Cesare, e le morti degli eroi repubblicani interessano: perché ciò? vi sono de' fatti atroci dall'una parte e dall'altra; ma quelli spirano puro orrore, in questi il dolore è temperato dall'ammirazione e dalla benevolenza.

Resta da esaminare l'opinione dell'Hume. Il suo principio della trasfusione delle passioni subordinate nella passion dominante è veramente filosofico e atto più d'ogni altro a sciogliere la nostra questione. Ma non so poi se l'applicazione ch'egli ne fa, sia intieramente giusta. Egli suppone che il sentimento dominante in un'opera d'eloquenza e in una tragedia sia quello del diletto, e il subordinato sia il dolore. Vediamo se ciò sia vero assolutamente. Di due sentimenti contrari, che ci colpiscano in un tempo stesso, sembra che il dominante debba esser quello che per sua natura agisce con maggior forza e fa un'impressione più gagliarda e più viva. Ora la ragione e l'esperienza fa vedere che i sentimenti piacevoli sono assai più deboli dei dolorosi. Il piacere solletica, il dolore lacera e strazia. L'impression del piacere sfuma, per così dire, e svapora in pochissimi istanti; quella del dolore stampa orme profonde e durevoli. Mille piaceri non compensano un dolore:[1] un dolor solo basta a distruggere tutti i piaceri. Si trovano veramente persone che, coll'idea d'un piacere appreso, si espongono a pericoli di tormenti e di morte; ma ciò accade perché non veggono questi mali che in lontananza. Allorché sono vicini, l'esperienza ci mostra che si sacrificano gli stessi oggetti dianzi idolatrati alla sola speranza, anche vana, di liberarsene. Di più, è da osservarsi che il piacere non ci spinge ad esporsi a questi pericoli,

1. *Mille . . . dolore*: adattamento del Petrarca, *Rime*, CCXXXI, 4: «mille piacer non vaglion un tormento».

se non quando ha generato un desiderio pungente ed insofferibile; cosicché non si cerca tanto l'acquisto del piacere quanto la liberazion dal dolore.

La gelosia è una passione disaggradevole, dice il sig. Hume, e pure l'amor, ch'è un piacere, non sa esser ben vivo senza di essa; ma la comparazione non mi sembra giusta, e parmi anzi ch'ella comprovi la mia opinione più che la sua. L'amore è un desiderio di possedere; la gelosia è un timor di perdere: come non si teme se non perché si desidera, così è naturale che la gelosia, finché non giunge a distruggere l'amore, gli serva di stimolo e d'alimento. Ma l'amore è un sentimento piacevole, la gelosia un sentimento doloroso: s'interroghi Otello, Orosmane, Erode[1] se in un amante geloso predomini il diletto o il tormento. Quel che accade nei piaceri e dolori reali e sensibili, perché non accaderà in quelli dell'immaginazione? In fatti, se in una compagnia, ove regni la giocondità, sopraggiunge persona che racconti qualche atroce disgrazia di sé o d'altrui, la giocondità si cangia tosto in tristezza, oppure le s'impone silenzio: segno che il dolore non può cangiarsi così facilmente in allegrezza, e che si teme, per lo contrario, che la sua forza preponderi.

Parmi, in secondo luogo, che di due sentimenti contrari, l'uno de' quali sia prodotto dal soggetto, l'altro dagli ornamenti, l'intrinseco debba prevalere all'esterno e trasfonderlo nella sua natura. Che un uomo voluttuoso o irreligioso dipinga ne' suoi versi o ne' suoi discorsi, con tutta la vivacità e l'eloquenza possibile, i suoi lascivi piaceri o i suoi empi sentimenti, egli è certo che gli orecchi delle persone pie ne resteranno tanto più offesi, quanto la pittura sarà più energica e viva. Tutta l'arte d'un poeta non renderà mai bello ed interessante un soggetto vile e spiacevole; la luce ch'egli vi sparge sopra, ne farà meglio apparire la deformità; il ridicolo della materia ricaderà sulla forma. Se un'opera di simil genere ha qualche successo, ciò accaderà o perché il soggetto sarà solamente mediocre, e non basso e vile; o perché in un soggetto ributtante tutte le parti, o principali o episodiche, non lo sono

1. *Otello* è il protagonista dell'omonima tragedia di Shakespeare; *Orosmane* è un personaggio della *Zaïre* di Voltaire; *Erode*, come personaggio tragicamente dominato dalla gelosia, compare in varie tragedie, quali la *Marianna* di Ludovico Dolce, il *Tetrarca de Jerusalem* del Calderon, la *Marianne* del Voltaire, rappresentata nel 1724, e che il Cesarotti ha certo soprattutto in mente.

egualmente, e la loro bellezza farà che si soffrano, ma non che piacciano, l'altre. Gli abbigliamenti vistosi danno risalto a un bell'aspetto, aiutano un mediocre, ma deformano maggiormente un brutto.

Questo principio dee molto più verificarsi nella tragedia, perché lo stile in essa deve rigidamente servire al soggetto, a segno che qualunque bellezza, che non fosse necessaria all'azione, diverrebbe un difetto gravissimo. Vi è molta differenza fra la tragedia e gli altri generi di poesia; quelli presentano l'imitazion della cosa, questa pone sotto gli occhi la cosa stessa: in quelli l'imitatore si mostra ed esce a riscuotere gli applausi; in questa si nasconde totalmente, e crede d'esser giunto al colmo della perfezione quando gli spettatori, assorti negli eroi del suo dramma, si scordano intieramente di lui. Può bensì qualche causa esterna prevenir lo spettatore contro l'illusione dello spettacolo; ma se il poeta coopera al suo disinganno col palesarsi, egli ignora i principii della sua arte. Quindi le descrizioni pompose, le comparazioni, i pensieri ingegnosi, il fraseggiare immaginato, i numeri lavorati e sonanti, che sono essenziali al poeta lirico ed all'epico moderatamente permessi, o sono severamente proibiti al tragico, o non sono tolerati che con grandissime restrizioni. Parmi che il sig. Hume non abbia abbastanza esaminato questo punto, e che abbia invertito l'ordine della cosa, quand'egli dice che le immagini forti, l'espressioni energiche, una bella ed artificiosa imitazione hanno ciascheduna il loro proprio diletto; e che però un tal sentimento deve debilitar la forza del dolore e trasformarlo in piacere. L'espressioni svegliano l'immagine o l'idea delle cose, e, in quanto le rappresentano, non hanno alcuna propria e particolar qualità, ma prendono quella della cosa stessa. In quanto poi lo spirito le considera come parto della fantasia del poeta, allora vestono il carattere di belle e dilettevoli, qualunque sia la cosa da loro rappresentata. Ma lo spirito non può considerarle per tali se non per mezzo d'un confronto più o meno rapido ch'egli fa tra un qualche modello della cosa e l'espressioni di quel poeta, ed altri vari modi di esprimersi, che avrebbero potuto adoperarsi dagli altri. Per quanto rapido e simultaneo sembri questo confronto, egli è certo che non può farsi così agevolmente se non da uno spirito assai pronto ed esercitato, specialmente quando la cosa che si rappresenta è composta, come un'azione tragica, di varie parti connesse ed avviluppate insieme, cosicché

bisogni tutto ad un tempo architettarsi in mente un modello grande e proporzionato, e ravvisarne in un colpo d'occhio l'ordine e la simmetria: e per quanto poi sia pronto ed esercitato lo spirito, è certo che l'immaginazione che percepisce è più rapida del riflesso che confronta; e che per conseguenza il sentimento che risulta dal soggetto dev'essere immediato e dominante, e quel dello stile susseguente e subordinato. Sul principio dell'azione, quando lo spirito non è ancora intorbidato dalle passioni, l'attenzione può fissarlo abbastanza per fargli ravvisare ad un tempo e la cosa e l'imitazione, ma quando il bollore degli affetti si solleva e s'accende, il modello si perde di vista, e non si sente che l'impressione della cosa imitata.

Il contrario però può accadere, ed in fatti accade nella poesia lirica. L'imitatore vi si scopre palesemente: l'espressioni, le frasi, il numero, tutto porta scolpito il lavoro della fantasia e dell'intelletto; la materia resta quasi assorta[1] dalla forma; non c'è talvolta che un sentimento vestito con magnificenza e presentato sotto diversi aspetti ingegnosi e fantastici: lo spirito deve dunque fissarsi più sull'imitazione che sull'oggetto, e il piacere deve dominare. Ma la tragedia stessa presenta una prova sensibile dell'uno e dell'altro effetto. Nel tempo che si rappresenta l'azione, lo spettatore s'interessa, piange, s'adira e trasfonde i suoi affetti dagli eroi agli attori stessi; quando lo spettacolo è terminato, allora si volge a fare i meritati elogi al poeta. Nella prima rappresentazione prevale il dolore e il terrore; nelle susseguenti, e molto più in una lettura, il dolore svanisce, e il diletto prepondera. Perché questa inversione? Perché lo spirito, saziata la curiosità ed acchetato il movimento tumultuoso degli affetti svegliati dall'efficacia e dalla natura dello spettacolo, resta libero e può tranquillamente esaminare l'ingegno dell'imitatore, congegnar meglio il suo modello, confrontar con esso la copia, e gustar a parte a parte la rara maestria del lavoro.

Il sig. Hume allega l'esempio della pittura, in cui quanto più è doloroso l'oggetto, tanto è maggior il piacere: ma la differenza è grande e sensibile. L'imitazione della pittura è molto imperfetta in confronto di quella d'una tragedia. La superficie piana d'un corpo immobile potrà somigliare ad un uomo, ma non lo sarà mai. Il pittore non mostra che un punto di qualche fatto;

1. *assorta*: assorbita.

non spiega le cause e le macchine dell'azione, non sviluppa il carattere, i pensieri, i sentimenti degli attori, non rileva le relazioni e le circostanze che rendono il fatto veramente interessante ed atroce. Non è Ifigenia[1] sacrificata dal padre per la salute dell'armata, quella ch'io veggio su quella tela; non è Oreste,[2] che uccide la madre: io non ci scorgo che una fanciulla sacrificata e una femmina uccisa. Se la storia o la favola non c'istruisse, noi non giungeremmo che con gran pena a rilevar il vero soggetto d'un quadro. Queste imperfezioni dello strumento del pittore, oltre il scemar l'interesse, fanno che l'imitazione a suo mal grado si scopra, e per ciò che si fissi l'occhio principalmente sopra il valor dell'artefice, il quale ha saputo, per quanto gli permettea l'arte sua, dar anima e sentimento alla tela.

Le perorazioni di Cicerone non provano molto di più. Il pericolo d'un esiglio è alquanto diverso da un parricidio. Benché l'oratore debba servire alla causa, pure è molto più libero del poeta tragico e può far uso più scoperto del suo talento. Tra gli uditori, altri credevano l'accusato veramente colpevole e degno di pena; altri lo giudicavano innocente e lo bramavano salvo: quelli non potevano risguardare nella perorazione di Cicerone se non se l'artificiosa eloquenza dell'oratore, che sapeva interessare gli animi per una persona sì poco degna di compassione; in questi la speranza di vedere assolto un reo, in grazia particolarmente delle patetiche lamentazioni oratorie, rendeva dolce la loro amarezza; e però negli uni e negli altri dovea predominare il diletto. Il supplizio dei capitani di Sicilia è veramente atroce. L'aringa ch'espone questo fatto, non fu recitata, come suppone il sig. Hume, ma composta solo da Cicerone per suo esercizio. Quando fosse stata pronunciata, non ho difficoltà di credere che il dolore si sarebbe trasformato in piacere; ma ciò non a cagion dello stile, ma per il desiderio e la speranza della vendetta, la qual tanto più facilmente doveva ottenersi, in quanto più atroce vista erano poste le crudeltà di Verre. Ma supponiamo che Verre fosse stato assolto dai giudici, e che uno dei capitani siciliani scappato in qualche modo di mezzo ai

1. *Ifigenia*: figlia di Agamennone, fu sacrificata in Aulide per placare Artemide che impediva la partenza delle navi dei Greci verso Troia. È la protagonista di due tragedie di Euripide. 2. *Oreste*: figlio di Agamennone e di Clitennestra, uccise la madre per vendicare il padre da lei assassinato. È personaggio delle *Coefore* di Eschilo e dell'*Elettra* di Sofocle e di Euripide.

supplizi, fosse andato in qualche provincia a deplorar con tutta l'energia di Cicerone l'orribile strazio de' suoi compagni, la sceleratezza del pretore e l'ingiusto giudizio di Roma: allora il dolore, non trovando compenso nell'idea della vendetta, avrebbe soverchiati tutti gli animi degli ascoltanti e riempiutigli di angoscia e di disperazione.

Ma finalmente anche il sig. Hume sembra riconoscer l'insufficienza dello stile e la necessità di cercar un altro correttivo più intrinseco, poich'egli confessa che persino i sentimenti più comuni di compassione, per dar una soddisfazione intiera, dimandano d'esser temperati da qualche affetto aggradevole. Però accettando la sua confessione, e adottando pienamente il suo principio delle passioni, io dico che la rappresentazione di un'azione tragica fa un'impressione similissima a quella dell'azione reale, e che il sentimento che domina nell'una, è pur dominante nell'altra.

Ora in un fatto reale possono distinguersi due specie d'impressione, l'una intrinseca, l'altra esterna. Quella risulta dalla natura del fatto, questa dalla vista del fatto istesso. Parlerò per ora della prima. Quell'azione vera, che riguardata per qualunque vista presenta un'amarezza tutta pura e un dolore eccessivo senza mistura o compenso di verun bene, o riferita o veduta o rappresentata sarà sempre ingrata ed orribile, né alcun lenitivo esterno potrà mai farle cangiare la sua natura: pel contrario quel fatto reale la di cui acerbità tende per sua natura a destar un sentimento che preponderi a quel del dolore, in qualunque modo sia esposto farà un'impressione mista, nella quale il diletto crescerà in proporzione della tristezza, e la sforzerà a renderlo più toccante e più vivo.

Ma donde potrà nascere un diletto di tanta efficacia, che possa operare una così prodigiosa trasformazione? Per ridurre i vari sentimenti di piacere ad un principio generale, io dirò che questo non può nascere che dall'accordo del risultato dramatico coll'interesse e l'istruzione morale. L'interesse suppone affetto, e l'affezione è proporzionata alle qualità amabili di chi patisce. Ora l'affezione non è mai senza qualche dolcezza che s'insinua nel dolore istesso. Le lagrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi. Dall'interesse dramatico derivano ugualmente la compassione e il terrore. La disgrazia di chi si ama, ci addolora; il pericolo ci spaventa. La moralità si mescola ad ambedue queste

perturbazioni, ed all'interesse che le sveglia, aggiunge il suo proprio. Quest'è di dar agli uomini l'istruzione più necessaria alla vita, vale a dire che le pene e le disgrazie che più gli affliggono sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambedue che possono evitarsi o superarsi da loro quando vogliano far uso della libertà e della ragione. Con questa idea la rappresentazione delle sciagure altrui diventa uno specchio dei pericoli nostri, e l'interesse ch'io sentiva per gli altrui mali, risveglia il più intrinseco ch'io sento per me. L'uomo ama i suoi simili perché ama sé, e per legge di natura ama più sé che i suoi simili. Spettatore dell'altrui sciagure, si sostituisce a' suoi attori e si mette nei loro casi. Compassiona le sventure dell'uomo virtuoso o amabile, ma la causa che le produsse lo chiama a sé, e concentrando col terrore il di lui spirito nel pericolo proprio, gli dà forze per sottrarsi a resistere all'esche e agli impeti di quelle passioni che potrebbero sedurlo e trarlo a mal fine. Il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di coglier il frutto di questa grande istruzione, e l'angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo; ma presentata in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni, dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell'affetto, colpito dai tocchi dell'ammirazione, rinforzato dall'idee d'utilità può serpeggiar liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto nei recessi del cuore.[1]

Ma per distinguer più esattamente da quali azioni risultar possa questo vantaggio, e con ciò fissar meglio la natura e la differenza della compassione, del terrore e dell'orror tragico, si supponga che, innanzi che uno spirito si unisca al corpo, qualche genio gli presenti dinanzi lo spettacolo della vita umana. Veggasi dunque una grandissima moltitudine d'ombre rappresentanti tutto l'uman genere profondato in un abisso di atroci sventure: altro non si scorga che tradimenti, sceleraggini, nozze incestuose, parricidii, lacci, pugnali, veleni: gl'infelici viventi, parte disperati cerchino dalla

1. *Ma . . . cuore*: tutto questo capoverso, che contiene la formulazione sintetica del punto di vista del Cesarotti, fu profondamente rielaborato dall'autore nell'edizione pisana. Nella prima edizione egli insisteva più crudamente sull'idea del vantaggio personale, la quale in noi nasce naturalmente – egli diceva – per forza dell'amor proprio, «principio in cui . . . sta la soluzione di tutti i fenomeni del cuore umano»: idea che probabilmente egli derivava dal trattato *De l'esprit* dell'Helvétius (1758).

morte rimedio alla loro funesta esistenza, parte alzino gli occhi pieni di lagrime al cielo per implorar vanamente soccorso. Penda di sopra il destino inesorabile, che con una invisibil catena avvolga indistintamente i giusti e gl'ingiusti in un labirinto di mali; e quel ch'è più orribile, gli avvolga per quelle strade istesse per cui cercano di sfuggirli: stiensi dall'altro lato gli dei oziosi e indolenti spettatori di questo vasto teatro d'iniquità e di sciagure.[1] Che direbbe lo spirito ad una tal vista? fremerebbe d'orrore, rivolgerebbe altrove lo sguardo inferocito, abborrirebbe gli dei, detesterebbe l'esecrabile dono della vita e vorrebbe tornar ad immergersi nelle tenebre del nulla, piuttosto che rimirar un'altra volta l'immagine non che la realità d'uno spettacolo così spaventevole. Ma se innanzi d'aprir la scena il genio dicesse allo spirito: — Io voglio rattristarti per tua salute: tu vedrai molti mali, molte disgrazie atroci; ma non mormorare, non disperarti: sappi che queste non sono universali né ingiuste né inevitabili; esse sono tutte o una conseguenza necessaria de' vizi e delle debolezze umane, o un effetto della giustizia particolar degli dei. Tu porti in te stesso i germi della tua rovina senza saperlo. Tu non conosci la forza delle passioni; la ragione è imperfetta senza l'esperienza; l'affezione la più ragionevole, l'inclinazione la più indifferente, se non è ben diretta, se si lascia crescere senza freno, può divenir lo strumento della tua perdita, e può condurti ad essere infelice e malvagio. Gli esempi degli altri faranno la tua scuola; dall'atrocità degli effetti, conoscerai la malignità della causa. Fatti forza, osserva, e rifletti. — A tali parole lo spirito s'accenderebbe di desiderio d'istruirsi, e pieno d'una grata perturbazione dimanderebbe con impazienza che si alzasse il sipario. Compariscano dunque su la scena varie persone, parte disgraziate, parte ministre di disgrazia; vediamo qual diversa impressione egli ne sentirà, e quai saranno i suoi sentimenti.

Sia il primo uno scellerato, che non si prefigga altro frutto delle sue scelleraggini, che la compiacenza di farle, un inventore e raffinatore di crudeltà che costringa il padre a cibarsi delle membra del figlio ed a berne il suo sangue: un tal personaggio produrrà nello spirito osservatore un orrore eccessivo. Com'egli non può creder d'essere o di poter divenir tale, così non ne cava alcuna istruzione: il supplizio di costui non basta per appagarlo; perché nis-

1. *Penda . . . sciagure*: allude alla tragedia greca, della quale parlerà più ampiamente nelle ultime pagine del *Ragionamento*.

suna pena non può essere adeguata alla sua malvagità; resta dunque che lo spirito abborrisca la natura umana capace di produrre un mostro che solo basterebbe a distruggerla.

Ma se lo scellerato fosse tale per qualche gran cagione, come per un trono, lo spirito entrerebbe tosto in se stesso, e direbbe: «Io mi sento strascinato invincibilmente a cercar la mia felicità: così saranno gli altri uomini; tutte le loro virtù e i loro vizi saranno indifferentemente conseguenze necessarie d'un tal desiderio: se un oggetto promette un massimo bene, e che non si possa giunger a questo fine se non per mezzo d'un delitto, l'amor proprio impicciolirà o anche nobiliterà l'idea d'esso; il temerlo si crederà debolezza. Il trono potrebbe farmi questa funesta illusione? Pur troppo: io veggo la potenza, la gloria, tutti i piaceri che lo circondano. Io trovo in esso tutti i mezzi d'esercitar la stessa virtù: un delitto, che apre la strada a mille azioni virtuose, resta assorto nel loro splendore. C'è molto di che tentarmi. Io potrei divenir scelerato come costui. Osserviamo le sue avventure». Il personaggio diventa istruttivo; specialmente se lo spirito dovesse essere un sovrano, o una persona grande; e l'orrore si cangia in terrore.

Se lo scelerato è basso e vile, il dispregio si unisce all'odio: ma se alla sua sceleratezza egli congiunge qualche gran qualità, come una vastità di mente, un'intrepidità di spirito, una costanza straordinaria, l'ammirazione mitigherà l'orrore. Detestando il suo delitto, l'osservatore è costretto ad apprezzare e ad invidiare gli altri suoi pregi. Non potendo separarli, egli sarebbe quasi tentato a desiderarseli così come sono, misti col male. Tanto più dunque l'istruzione è necessaria. Esaminando meglio le circostanze e le conseguenze d'un tal carattere, egli si determina a rigettar il vizio benché ricoperto d'uno splendore che abbaglia, si risana da un'ammirazione pericolosa, imparando a distinguer la virtù dalle qualità straordinarie, le quali se non incontrano un animo retto, divengono il più efficace e il più formidabile strumento del vizio.

Se lo scelerato è un impostore, questo personaggio può esser puramente orribile, ma potrebbe altresì recar istruzione e diletto. Se la sua impostura consiste in un tradimento, da cui ad un uomo illuminato non sia possibile di guardarsi, l'artificio congiunto alla malvagità riunisce tutti i punti dell'orrore; ma se l'impostura è fondata sopra un errore o un pregiudizio specioso e rispettabile, che possa e debba sgombrarsi colla luce della ragione, lo spirito

godrà tanto più della sua scoperta, quanto più sarebbe in pericolo di lasciarsi infettare dall'universale contagio, ed apprenderà a tener deste ed armate tutte le sue interne potenze per impedir l'ingresso della sua mente a questi mostri insidiosi, che dopo la seduzione dell'intelletto si traggono dietro la seduzione del cuore.[1]

Se finalmente lo scelerato non fosse stato tale di sua natura, ma ci fosse diventato per gradi, e ciò per aver lasciato crescere una passione che prima sembrava leggera e scusabile, la quale avesse gettate a poco a poco nel suo animo profonde radici, e che, dopo molte fluttuazioni tra la forza della passione e lo stimolo de' rimorsi, egli si trovasse strascinato a qualche gran delitto, quasi contro sua voglia, ed al fine restasse vittima della sua colpa; questo personaggio sarebbe sommamente istruttivo e desterebbe salutevole compassione e terrore. «Vedi» direbbe lo spirito «da che piccioli semi che gran passioni germogliano! Io credeva impossibile di diventar scelerato. Ora scorgo che non v'è nulla di più facile. Dalla debolezza al delitto non v'è talvolta che un passo. Profittiamo di questo terribile esempio».

Ma finalmente, perché lo spirito possa trarre istruzione da queste diverse specie di malvagi, è necessario che li vegga tutti puniti. Il vizio felice disgusta della virtù. Ma se la punizione nasce dal caso, cessa d'essere punizione, e non istruisce. Se lo scelerato è punito da altro scelerato con una nuova sceleraggine, l'orrore, in luogo di scemarsi, si raddoppia; il punitore merita anch'esso d'esser punito; non sembra ch'egli abbia distrutto il malvagio per amor della giustizia, ma per gareggiar con lui di malvagità. L'osservatore non apprende nulla, e gli detesta ambedue.

Il malvagio che unisce l'impostura alla sceleraggine, s'egli è di quel genere che istruisce, non è necessario che sia punito. Com'egli non può giungere ad effettuare i suoi disegni se non per mezzo de' pregiudizi altrui, il suo trionfo non sarà tanto un'esaltazione del vizio, quanto un castigo della credulità. Il terrore e la compassione insegnerà all'osservatore a guardarsi da questa pericolosa debolezza, e l'odio istesso ch'egli porta all'impostore, accrescerà l'istruzione e 'l diletto.

1. *Se la sua . . . cuore*: il Cesarotti pensa probabilmente al *Maometto* di Voltaire, da lui tradotto, e pubblicato proprio insieme al *Ragionamento*. Nella postilla critica a tale traduzione egli dice che la tragedia del Voltaire «squarcia il velo a quella formidabile impostura» che è la superstizione (cfr. *Opere*, XXXIII, p. 230).

Dopo i personaggi odiosi, compariscano sulla scena gl'interessanti ed amabili, sia per le qualità nobili e grandi, sia per le dolci e toccanti. Un uomo che abbia tutti i dritti alla nostra benevolenza per tutte le doti più luminose e più belle, dia ricetto nel suo animo ad una debolezza, o ad una passione scusabile o anche amabile, e questa poscia lo tragga in qualche atroce disgrazia:[1] lo spirito ne sentirà dapprima compassione e dolore. Ma se domanderà a se stesso la ragione d'un tal sentimento, egli troverà che non si compatiscono se non quelle debolezze delle quali ci crediamo capaci. Io avrei perdonato un tal difetto a quest'uomo: molto più lo perdonerei a me. Se ricoperto da tante belle qualità appena lo ravviso in lui per difetto, come potrei scoprirlo in me stesso? Lo scelerato mi ributtava da sé; questo avria potuto sedurmi. Io mi specchierò sempre in questo esempio necessario e funesto.

L'istruzione sarebbe più grande, se la persona interessante, per cagion d'una passione mal regolata, fosse condotta a commetter una sceleraggine involontaria. Non si può punir più acerbamente né più fruttuosamente la virtù debole, quanto col farla cader in un delitto. L'osservatore che si compiaceva di rassomigliare a quell'uomo amabile e si sostituiva a lui, si raccapriccia di trovarsi scelerato, quando più si lusingava d'esser virtuoso.

Se il delitto dell'eroe debole cade sopra una persona amabile o innocente o virtuosa, il terrore e la compassione saranno spinti all'ultimo eccesso; ma il pericolo d'una morte orribile e certa deve render piacevole il ferro e 'l fuoco che ci risana.

Se il debole interessante è punito da un uomo indifferente o malvagio, lo spirito sarà più disgustato del punitore che istruito dalla punizione, e lo spettacolo sarà vicino all'orrore. L'uomo che non è indulgente ai difetti dell'umanità, è più degno di castigo

1. *Un uomo . . . disgrazia*: tale sarà il personaggio di Ettore nel rifacimento cesarottiano dell'*Iliade*. Cfr. il *Parallelo dell'«Iliade» greca e dell'italiana*, in *Opere*, VII, p. XXII: «Il poema in tal guisa [cioè con la trasformazione del carattere di Ettore] riesce perfettamente uno e di tessitura drammatica; esso s'accosta a quelle tragedie del primo genere istruttivo e patetico, nelle quali (come con più esattezza d'Aristotele mostrò il Terrasson) un eroe interessante, ma soggetto ad una passione o una debolezza scusabile, incorre a cagion di essa in qualche disgrazia che desti compassione o terrore». La debolezza di Ettore, come spiega più avanti l'autore, consisterà nel voler sostenere, per un falso sentimento d'onore, la causa, che pure egli riconosce ingiusta, di Paride fedifrago e adultero.

d'ogn'altro. La pena, per esser fruttuosa, deve essere una disgrazia nata da sé per la natura medesima della colpa, o un'operazione degli dei, o un effetto della disperazione dell'eroe difettoso.

Se il castigo dell'eroe debole nascesse dall'oggetto medesimo della sua debolezza, come se il credulo restasse vittima dell'impostore, l'amante della persona amata, crescerebbe l'istruzione. Niuna cosa più giova a purgar gli animi dalle passioni disordinate, quanto il trovar la nostra miseria in quegli oggetti che ci promettono felicità.

Se l'eroe infetto d'una debolezza perdonabile fosse per un'altra debolezza perdonabile punito da un altro eroe interessante, e che questo poscia fosse punito da' suoi rimorsi o dalla forza del suo dolore, la compassione sarebbe doppia e maggiormente istruttiva.

Se finalmente il debole interessante per ragion di dovere fosse punito, ma con dolore, da un uomo virtuoso ed unito al primo per amicizia o per sangue, l'istruzione pure sarebbe doppia, e la compassione saria temperata dall'ammirazione e dal diletto. Lo spirito osservatore apprenderebbe dall'una parte che qualunque colpa è seguita dalla pena; dall'altra, che bisogna sacrificar alla virtù anche gli oggetti più cari.

— Fino ad ora — dovrebbe dire il genio allo spirito — tu hai veduto il vizioso e il debole infelice, e l'innocente dopo molti travagli liberato e contento. Ma io non debbo ingannarti. Il fatto accade generalmente così, ma pur non accade sempre. Qualche volta la forza della malvagità prevale, e l'innocenza soccombe. Se tu non sei virtuoso che colla lusinga d'un evento felice, ti troverai forse in pericolo di pentirti della virtù e d'abbandonarla. È necessario corroborare il tuo spirito e dar alla tua virtù una tempera così forte che resista a qualunque scossa della fortuna e a qualunque strazio della malvagità. Io ti mostrerò cogli esempi che la virtù può esser vinta dalle forze esterne, ma non oppressa; ch'ella trova in sé medesima mille conforti, ch'ella piace a se stessa nelle sventure più gravi, e ch'ella è più grande e più felice in mezzo a' supplicii, che il vizio coronato e trionfante in mezzo ai piaceri.

Mira colà quell'eroe, che per cagion della sua virtù divenuto scopo dell'invidia e della calunnia, si vede in preda ai più atroci insulti della fortuna. Con qual indifferenza volge alternamente il guardo alle passate grandezze ed alla miseria presente, né mostra d'accorgersi di cambiar oggetto! Pago del testimonio della propria

coscienza, egli muore senza dolersi, senza applaudirsi, senza lagnarsi d'alcuno; e non sente di morire, se non per la compiacenza ch'ei prova di morire per la virtù.

Osserva quell'altro, che ridotto all'alternativa di macchiar la sua virtù o di morir tra gli strazi, non bilancia un momento, affronta intrepidamente i più atroci supplicii, e ne fa gloria; ogni tormento è per esso un nuovo trofeo; sgrida e dispregia il tiranno come uno scelerato impotente, e spira alfine vittorioso e trionfante, lasciando l'animo del suo persecutore più lacerato dal furore e da' rimorsi, che non lo fu da' supplicii il suo corpo.

Volgi l'occhio a quel terzo: miralo afferrar con giubilo un pugnale, piantarselo in mezzo al petto, e intriso volontariamente nel proprio sangue, rallegrarsi con se stesso, e dire: «Ora finalmente son libero: la mia gloria è in sicuro; finché le resta l'asilo della morte, la virtù non sarà mai sforzata a smentir se stessa».

Tutti questi spettacoli infonderebbero nell'animo dell'osservatore una inespugnabil fortezza; egli invidierebbe le nobili disgrazie di quegli eroi, e si sentirebbe incoraggito a sfidar la fortuna e la malvagità per aver la gloria di trionfarne.

Ma l'amor della vita non è sempre il più forte, specialmente in un animo nobile e delicato: un padre, un figlio, una sposa, un amico sono oggetti che lo toccano molto più al vivo, e che soli potrebbono abbattere la sua fortezza. Se dunque il genio mostrasse allo spirito un eroe, che per giovar al pubblico bene, o per non tradir il suo dovere, giungesse a sacrificar uno di questi oggetti cari ed innocenti, questo sarebbe il trionfo più luminoso della virtù.[1] La compassione cadrebbe più sul sacrificatore che sulla vittima, e resterebbe vinta dall'ammirazione.

Ma se il virtuoso sacrificasse un innocente per un funesto pregiudizio, appreso irragionevolmente come un dovere, questo spettacolo non sarebbe tanto d'ammirazione quanto d'orrore. Lo spirito, in luogo di rispettar l'eroismo del sacrificante, detesterebbe il dono infelice della ragione, la quale è soggetta a così mostruose illusioni e giunge a trasformare in virtù le azioni più ingiuste e crudeli.

Maggiormente s'innorridirebbe lo spirito, se il virtuoso dovesse

1. *un eroe . . . virtù*: allude probabilmente al personaggio di Bruto, nella tragedia voltairiana *La morte di Cesare*, pure tradotta dal Cesarotti e pubblicata insieme al presente *Ragionamento*.

spargere un sangue innocente per ubbidire all'ingiusto voler degli dei.[1] Possono questi compiacersi dell'infelicità dei mortali? l'innocenza sarà perseguitata da chi dovrebbe proteggerla? e dovremo anche adorare i nostri tiranni? che disperazione! che orrore!

Se l'innocente che resta vittima d'una vera virtù, partecipasse all'eroismo di chi lo sacrifica col soffrir la sua sventura costantemente o col sollecitar egli stesso la propria morte, l'ammirazione s'accrescerebbe, e scemerebbesi il dolor della compassione. Ma s'egli s'abbandona al dolore, se si lagna degli dei e della virtù, se compiange la sua sventurata innocenza, i gemiti di questo infelice nuoceranno all'ammirazione dell'eroe, e l'osservatore s'indebolirà troppo e sarà tentato di riguardar la virtù sotto l'aspetto di crudeltà: l'istruzione si perde, e lo spettacolo è vicino all'orrore.

A più forte ragione, se una persona d'un carattere né odioso né interessante, cade da se stessa o per altrui malvagità in qualche atroce disgrazia, senza averla né meritata per qualche colpa né incontrata volontariamente per la sua virtù, e ch'ella soccomba all'acerbità dell'angoscia, l'osservatore sentirà una pura amarezza senza nissun compenso, e resterà inorridito. Egli non impara né a fuggir il vizio, né ad incontrar il male, né a tollerarlo. Impara solo che la natura umana è in preda ad ingiuste e crudeli sciagure, e che non ha dal suo canto forza che basti a sostenerne i colpi funesti.

Parmi d'aver scorso tutti i generi d'atrocità e di sciagura che costituiscono il soggetto delle rappresentazioni teatrali. L'effetto che farebbe il genio sopra lo spirito, additandogli i casi futuri, lo fa a un di presso la tragedia sopra gli spettatori, esponendo come presenti le avventure passate. Dopo ciò non sarà difficile di fissar la natura della compassione, del terrore e dell'orrore tragico, e di conoscer quali siano l'azioni in cui deve predominar il diletto o il disgusto.

La compassione è un dolore mitigato dalla moralità,[2] per una disgrazia atroce, procacciatasi da un personaggio interessante a cagion di qualche imperfezione di cui ci crediamo capaci.

Il terrore è un timore violento, ma mitigato dalla moralità, per cui lo spirito si concentra in se stesso affine di premunirsi

1. *il virtuoso . . . dei*: come Agamennone costretto a far sacrificare la figlia Ifigenia. 2. *moralità*: nella prima edizione l'autore, qui e nei due periodi seguenti, aveva scritto «utilità»: il cambiamento è in rapporto con la rielaborazione illustrata nella nota a p. 39.

contro l'idea di un male attroce ch'egli potrebbe tirarsi addosso per qualche colpa o difetto.

L'orrore è un fremito dell'anima, che tenta di rispinger da sé la vista o l'idea d'un fatto atroce, in cui l'eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla moralità.

Quelle azioni dunque, in cui la disgrazia serve a punir le colpe o le debolezze, sono compassionevoli o terribili, o, come spesso accade, terribili e compassionevoli insieme (riferendosi la compassione particolarmente al paziente, il terrore all'agente o all'azione istessa), ed in queste l'istruzione del fatto, correggendo intrinsecamente il dolore e facendolo diventare una passione subordinata, mescolatasi con tutti i lenitivi esterni accennati dagli altri, trasformerà compiutamente il dolore nella natura del diletto predominante, e trarrà dagli occhi degli spettatori lagrime dolci ed aggradevoli.

L'orrore prodotto da un personaggio o da una parte dell'azione, se inserve alla compassione, al terrore o all'ammirazione prodotta dal fondo del soggetto, non fa che l'azione cangi natura, e il diletto ancora prevale.

Le azioni in cui la compassione e il terrore è congiunta coll'ammirazione o col diletto, sia per la fortezza dell'eroe, sia per la punizion de' malvagi e per la liberazione de' buoni, sono visibilmente più dilettevoli che dolorose.

Finalmente quelle azioni che rappresentano sceleraggini basse, raffinate, gratuite, disgrazie ingiuste, accidentali, fatali, volute ed operate dagli dei, che cadono sopra persone poco interessanti, che non tendono né a punir la colpa né ad esercitar la virtù la quale volontariamente le incontri, che sono sofferte con debolezza e deplorate miseramente: queste azioni tutte sono intrinsecamente ed essenzialmente orribili e disgustose.

Io non dico per altro che non possano in alcun modo recar diletto. In un'azione spiacevole, come s'è detto di sopra, vi possono esser molte parti belle, aggradevoli, ammirabili. Lo stile e la bellezza dell'imitazione, in quei luoghi in cui si può ravvisarla più agevolmente e separarla dal fondo dell'azione stessa, avrà molta forza: la commozione degli affetti, finché sta fra certi limiti, è pur dilettevole; finalmente, finché l'azione è sospesa, si spera di vederla sciogliersi nel modo che si desidera, e questa speranza diletta. Ma quando lo scioglimento ci tradisce, il dolore intenso che

si prova in quel punto, si rifonde sopra le parti antecedenti dell'azione, ed amareggia anche la dolcezza passata.

Chi si prenderà la cura di esaminare con questi principii le tragedie de' Greci e quelle dei loro imitatori, ne troverà assai poche che non pecchino gravemente per la parte del soggetto. L'*Edippo*,[1] per non parlar dell'altre, ch'è la più perfetta nella condotta, riunisce quasi tutti gli orrori sopraccennati. Però non v'è nulla di più vano né di più falso quanto l'utilità dell'antica tragedia, tanto decantata da' critici prevenuti. Il Gravina dà una spiegazione particolare alla bizzarra dottrina d'Aristotile sopra la purgazion degli affetti.[2] L'utilità della tragedia, secondo lui, consiste in questo, che, avvezzandosi alla compassione ed al terrore ne' casi finti, si viene a perderne il senso ne' veri, appunto come quelli ch'essendosi assuefatti al veleno, giungono a non riceverne più nocumento. Ma se per compassione e terrore egli intende, come si dovrebbe, quello che nasce da una disgrazia accaduta in pena d'un delitto o d'una debolezza, la tragedia, in vece di giovare, verrebbe a produrre il massimo de' mali: poiché quando il vizioso perde il senso del dolore e del danno a cui possono condurlo i suoi vizi, non v'è argine o freno che possa ritenerlo. Se poi sotto questi nomi, come apparisce, egli comprende indistintamente tutti i generi di disgrazie, non considerandole che come miserie inevitabili attaccate all'umanità, io crederei che gli spettacoli tragici servissero piuttosto ad accrescere ed a moltiplicare il dolore, che a sminuirlo. Non v'è nulla di più afflittivo, dice il sig. di Montesquieu, quanto le consolazioni tratte dalla necessità delle cose e dalla concatenazion delle cause. — Perché piangi, — diceva uno a Solone afflitto per la morte del figlio — se il male è irrimediabile? — Appunto per questo io piango, — rispose — perch'è irrimediabile. — Ma posto che l'orror della tragedia potesse per questa parte giovarci, ciò non sarebbe se non in caso ch'ella ci presentasse esempi di fortezza e costanza nelle disgrazie; dal che sono molto lontane le greche tragedie, in cui gli eroi soffrono i loro mali con estrema debolezza. Come potrò consolarmi nelle mie sventure, s'io veggo gli uomini più grandi che si disperano nelle proprie?

1. *L'Edippo*: l'*Edipo re* di Sofocle. 2. *Il Gravina . . . affetti*: cfr. *Della tragedia*, cap. IV, in *Opere scelte*, ed. cit., pp. 258-9. Sulla interpretazione graviniana, che è poi quella prevalente nel Rinascimento, cfr. B. CROCE, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949[4], pp. 370-1.

Il padre Brumoy[1] crede trovare un altro vantaggio nelle antiche tragedie per rapporto agli Ateniesi. Egli dice che i tragici greci mettevano sotto gli occhi del popolo le sventure delle case regali per fargli sempre più abborrire la monarchia, e fomentar in esso lo spirito repubblicano. Ma per produr questo effetto, sarebbe stato d'uopo rappresentar disgrazie che fossero accadute per soverchia brama di regnare, o almeno che nascessero dalla natura istessa del governo monarchico, e che non potessero cadere che sopra un sovrano. Or io vorrei che mi si mostrassero tre sole tragedie antiche che avessero per soggetto una disgrazia la quale non potesse accadere ugualmente bene in una repubblica che in una monarchia; ad un cittadino, che ad un re. Tutte le difese di una causa debole servono più ad aggravarla che a sostenerla.

Suppongono la maggior parte de' critici, tra' quali il Gravina stesso,[2] che l'orrore delle greche tragedie sia scemato abbastanza, rimovendo, com'essi fanno, dalla vista gli spettacoli atroci, e credono questo punto tanto importante che lo stabiliscono per una regola inviolabile di teatro. Questa è appunto quell'impressione esterna accennata di sopra, di cui m'ho riserbato di parlare. Io accordo veramente che quando all'orror essenzial d'un'azione s'aggiunga l'orror della vista, come nell'*Andronico*, nell'*Hamlet*, nell'*Arrigo VI* di Shakespeare e nella maggior parte delle tragedie inglesi, lo spettacolo avrà tutti i numeri per far fremer l'umanità. Contuttociò la morte violenta non è sempre il punto più orribile del soggetto. La ricognizione di Edippo con Giocasta appresso Sofocle reca più orrore di quel che farebbe la sua morte. Benché il senso della vista sia più intenso di quello dell'immaginazione, pure qualche volta la narrazione aggrava il fatto più dello spettacolo istesso. Nell'azione molte circostanze si confondono e affollano insieme con tanta prestezza che divengono quasi istantanee,

1. Il gesuita Pierre *Brumoy* (1688-1742), noto soprattutto per *Le théâtre des Grecs* (1730), contenente una serie di drammi greci tradotti, con discorsi introduttivi e commenti. L'osservazione ricordata dal Cesarotti si trova appunto in questo lavoro, e precisamente nel *Discours sur l'origine de la tragédie* (cfr. edizione 1763, I, pp. 108-9): «On y vit [sur la scène], entre les dieux, des grands princes et des rois perdre la couronne ou la vie et y étaler à une république jalouse de sa liberté des malheurs d'autant plus intéressants pour elle, qu'ils flattoient son orgueilleuse compassion, et qu'ils n'excitoient dans les coeurs républicains qu'une majestueuse terreur à la vue des têtes couronnées qu'on sembloit lui immoler». 2. *il Gravina stesso*: cfr. *Della tragedia*, cap. XIII, in *Opere scelte*, ed. cit., pp. 274-5.

né si distinguono bastantemente. La narrazione le spiega a parte a parte l'una dopo l'altra, le dilata, le aggrava, le ingrandisce coll'espressioni e fa che lo spirito si fermi sopra ciascheduna e ne senta tutta la forza. Il mostro mandato da Nettuno contro Ippolito fa più terrore nella descrizione di Teramene, che se si fosse veduto sul teatro.[1] Del resto abbiamo veduto di sopra coll'esempio delle storie che i fatti veramente orribili ributtano senza vederli. Quanto alle azioni che secondo la nostra definizione sono terribili e compassionevoli, benché la vista colpisca vivamente e prevenga il riflesso, pure il rimedio interno, che ne scema e corregge la forza, deve impedir lo spettacolo dal degenerar in orrore. Molte delle azioni già riferite, quando accadessero realmente, si risguarderebbero con una dilettevol tristezza, e taluna con diletto. La compassione prodotta dal supplizio d'un eroe imperfetto, ma più interessante, è la più soggetta a cader nell'eccesso. Ma in questo punto io credo che abbia tutto il suo luogo il principio del sig. di Fontenelle, e che il conoscer che il fatto non accade attualmente, prevenga abbastanza l'orrore.

È poi da osservare che alcune azioni non inorridiscono tanto per esser atroci, quanto perché sono sozze e schifose. Su questo punto i tragici greci non furono poi tanto delicati. Può immaginarsi cosa che cagioni ad un tempo nausea e ribrezzo maggiore, quanto il veder Edippo, trafittosi gli occhi colla fibbia della cintura di Giocasta, uscir sulla scena tutto imbrodolato il volto di sangue, a deplorar cogli ululati e colle strida la sua sventura?[2] Polinnestore pure, accecato da Ecuba e dalle sue donne a colpi di spille, che va brancolando per afferrarla,[3] non fa una vista molto più amena. Filottete, che infetta l'aria col puzzo della pestilente sua piaga,[4] non è forse uno spettacolo più da spedale che da teatro?

La tragedia della *Matrigna ambiziosa*,[5] accennata dall'Hume, pecca per questa parte. Non è tanto la morte di quel vecchio venerabile che fa orrore, quanto la schifezza di veder un cranio spezzato e la colonna intrisa di cervello e di sangue.

1. *Il mostro . . . teatro*: il racconto della morte di Ippolito, fatto da Teramene, è nell'*Ippolito* di Euripide, nella *Phaedra* di Seneca, e nella *Phèdre* di Racine, che il Cesarotti probabilmente ha soprattutto presente. 2. *veder Edippo . . . sventura*: nell'*Edipo re* di Sofocle. 3. *Polinnestore . . . afferrarla*: nell'*Ecuba* di Euripide. 4. *Filottete . . . piaga*: nel *Filottete* di Sofocle. 5. *Matrigna ambiziosa*: è *The ambitious Stepmother* dello scrittore inglese Nicholas Rowe (1674-1718), rappresentata a Londra nel 1700.

Oltre questa circostanza, lo stesso genere di morte fa orrore in questa e in simili tragedie. I lacci, i precipizi e l'altre morti disperate mostrano un animo perturbato e sconvolto da un'angoscia eccessiva, e trasfondono negli spettatori il medesimo sentimento. Il ferro e il veleno conservano maggior dignità, sono indizi d'uno spirito più sedato e più grande, e che sembra meno fuggir dal male, che correre incontro ad un bene: però corroborano l'animo degli spettatori, e gli avvezzano al dispregio della morte. Marziale esalta un certo Festo perché, volendosi privar di vita, abbia fatto uso del ferro piuttosto che d'altro strumento, come di un genere di morte più eroico e da vero romano:

sanctam romana vitam sed morte peregit;
dimisitque animam nobiliore via.[1]

Se le circostanze schifose ributtano, le basse e vili pregiudicano all'ammirazione, che deve esser inchiusa necessariamente in ogni tragica rappresentazione. Però i supplicii de' condannati si rimovono a ragione dalla vista del pubblico, perché non possono generalmente eseguirsi senza essere accompagnati da qualche persona o da qualche cosa che porta seco un'idea di bassezza.

Quel ch'è ordinario e comune, confina col basso. Noi siamo tanto prevenuti per i personaggi grandi ed interessanti, che c'immaginiamo che non possano morir come gli altri, e che ogni circostanza della lor morte debba aver qualche cosa di particolare e maraviglioso. Pure non è sempre così. Alle volte un eroe non cade altrimenti che un uomo del volgo. Allora l'aspettazione delusa lascia lo spettatore freddo e malcontento. In tali casi convien ricorrere alla narrazione, che nobiliti le circostanze e le vesta d'una cert'aria di meraviglia, che impone e seduce, e ci fa veder più di quello che avremmo veduto in effetto.

Talora si asconde il fatto per accender maggiormente la curiosità dello spettatore. Giocasta riconoscendosi madre e moglie di Edippo, parte inorridita con un atroce silenzio.[2] Se lo spettatore la seguisse cogli occhi, la vedrebbe perir d'una morte; seguendola coll'immaginazione, ne vede mille. L'esercizio della sua fantasia,

1. Cfr. *Epigr.*, I, LXXVIII, 7-8 («ma con morte romana concluse la sua santa vita; e congedò la sua anima per una più nobile via»). Gli editori moderni leggono «rogo» invece che *via*. 2. *Giocasta . . . silenzio*: nell'*Edipo re* di Sofocle.

le varie idee che gli si affollano, e la fluttuazione dell'incertezza accrescono la perturbazione e il diletto.

Finalmente, se la vista del fatto non è necessaria né per l'interesse né per lo scioglimento dell'azione, se lo spettatore non la desidera e non l'aspetta, se una narrazione vi può supplire ugualmente, sarà bene non funestare inutilmente gli sguardi.

Orazio nell'*Arte poetica* allontana dal teatro i fatti atroci e prodigiosi, come inverisimili. «Medea» dic'egli «non deve uccider i figli dinanzi al popolo».[1] Se la scena si suppone in una stanza, io non ci trovo inverisimile alcuno. Se poi l'azione si eseguisce, o anche si medita, dinanzi un coro di donne, come nelle tragedie greche, la cosa è veramente assurda. «Progne» soggiunge lo stesso poeta «non si cangi in uccello, Cadmo in serpente. Se mi presenti un fatto in tal guisa, io scopro l'inganno e me ne disgusto».[2] Ma questi fatti, uditi a raccontare, diverrebbero forse più verisimili? Sì fatte stravaganze non possono dar soggetto che ad una farsa, o non sono degne che se ne parli. Quanto ai fatti veramente tragici, se Orazio col suo precetto risguarda l'inverisimiglianza esterna, che nasce dalla difficoltà di ben rappresentarli, questa è una cosa che appartiene agli attori ed ai macchinisti (i quali alle volte eseguiscono a meraviglia sì fatte cose); però non meritava che se ne stabilisse una regola per il poeta.

Conchiudiamo dunque che se la vista del fatto terribile o compassionevole non contiene nulla di sozzo o di vile, s'ella è necessaria al compimento dell'azione, se accresce l'interesse, se giova a render più importante la massima della tragedia, s'è desiderata dallo spettatore, se una narrazione messa in suo luogo riuscirebbe fredda, poco naturale e noiosa, i tragici fanno egregiamente a consultar in questo punto, come negli altri, più la ragione e l'esperienza che l'autorità.

Tutto è narrazione appresso i Greci, tutto azione appresso gl'Inglesi; non è proprio che degli spiriti d'un gusto delicatissimo e di un giudizio assai fino, di sfuggir ugualmente il difetto degli uni e degli altri, e distinguer con precisione quali fatti debbano nascondersi intieramente, quali intieramente mostrarsi, e quali in parte esporli alla vista, in parte rimetterli all'immaginazione.

1. Cfr. *Ars poet.*, 185: «Ne pueros coram populo Medea trucidet». 2. Cfr. *Ars poet.*, 187-8: «[ne] in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi».

Del resto tutta la presente questione sarà giudicata da ciascheduno secondo il suo proprio sentimento. Le persone deboli e di spirito femminile svengono ad una emissione di sangue, non che ad una morte violenta; i caratteri atroci, o per temperamento o per abitudine, e i cuori poco sensibili restano indifferenti nelle più gravi e reali calamità. Il popolo più vile, incapace di principii e di comparazioni, troppo rozzo per lasciarsi sedurre dall'illusion d'un'azione ben imitata, non vede vedendo, si sbalordisce in luogo d'ammirare, ride, piange, si distrae, s'interessa nel tempo stesso ugualmente senza soggetto. Ma oltre gli spiriti illuminati, che intendono il vero fine della tragedia, ed hanno conoscenza e sentimento dell'ottimo, i quali non dubito che non siano per approvare la mia opinione, v'è un'altra specie di popolo, composto di persone mezzane, né dotte né ignoranti, fornite d'un gusto naturale, e di un buon senso non prevenuto da' precetti né schiavo della consuetudine: questo è quel popolo che l'abate Dubos fa giudice delle cose poetiche;[1] a questo pure io m'appello, e credo che questo, unito alle altre persone dotte e sensate, faccia un numero abbastanza grande per poter fissar della mia opinione una regola tanto generale, quanto può stabilirsi nelle materie di gusto.

1. *questo . . . poetiche*: questo concetto è svolto dal Dubos soprattutto nelle ultime sezioni della II parte delle sue *Réflexions* citate.

RAGIONAMENTO SOPRA L'ORIGINE E I PROGRESSI DELL'ARTE POETICA

Tutte le arti, le quali al bisogno o al piacere degli uomini si riferiscono, germogliano dalla radice d'una potenza o facoltà naturale atta a produrle e perfezionarle. Ma come appunto nel feto le membra non ben ancora formate, così negli uomini del mondo appena nascente le facoltà dell'animo stannosi, per così dire, rannicchiate e ristrette; né si fanno conoscere o sentire all'anima stessa che le contiene. Tra esse però quelle che per sostegno della vita date ci furono, più presto e più agevolmente sviluppansi, perché la natura, la quale veglia attentamente alla conservazione delle sue produzioni, agita e mette in movimento tutte le macchine

Come appare da una lettera del 15 dicembre 1760 (riprodotta anche in questo volume) a Giuseppe Toaldo, il Cesarotti fin da quel tempo meditava, probabilmente per incitamento del Toaldo stesso, un saggio sull'arte poetica. Questi propositi trovarono una prima realizzazione nel presente *Ragionamento*, che venne pubblicato nel 1762 di seguito al *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* nel volume citato (cfr. p. 27) *Il Cesare e il Maometto* ecc., alle pp. 225-65. Nell'edizione definitiva delle sue *Opere* il Cesarotti non credette opportuno ristamparlo: e le ragioni della mancata pubblicazione vennero così spiegate in una *Nota degli editori*, inserita nel volume XXIX delle *Opere* stesse, pp. 164-5, e certamente redatta o ispirata dall'autore: «Fece esso quando comparve molta sensazione in Italia e fuori, a segno che giunto a caso in Olanda fu da un dotto di colà tradotto nella sua lingua nazionale, e inserito per intero nel "Giornale letterario" dell'Haja. Pure volendo noi ora darlo nuovamente alla luce, non potemmo dall'autore impetrar l'assenso di porlo nella collezione dell'altre sue *Opere* da lui sanzionate, risguardandolo egli come un frutto alquanto immaturo del suo talento giovenile. Noi non diremo se i nostri lettori dovessero bramar meglio ch'ei fosse severo o indulgente, diremo solo che chi legge quello scritto troverà sin d'allora nell'autore quel fondo di filosofia e quella libertà generosa di pensamento e di stile che distinse in ogni tempo tutte le di lui opere di letteratura e di critica. Di fatto le idee dominanti di questo *Ragionamento* sono sparse occasionalmente in vari dei di lui scritti, e segnatamente nel *Saggio sulla filosofia del gusto*». Ma è pure probabile che il Cesarotti, quando faceva stampare questa *Nota*, pensasse ancora di poter terminare quel *Saggio sul Bello* (rimasto poi incompiuto), in cui le sue idee estetiche avrebbero dovuto trovare la loro espressione sistematica e definitiva. Dopo la morte del Cesarotti, tuttavia, il Barbieri provvide ugualmente a far ristampare il *Ragionamento* nel volume XL delle *Opere*, alle pp. 1-56. Il testo qui riprodotto segue naturalmente quello dell'edizione 1762, che è l'unica approvata dall'autore. Le note del Cesarotti sono seguite dalla sigla C.

dell'anima, onde corra per mezzo dell'arti a rintracciar i soccorsi che le abbisognano, o a distornare i mali che la minacciano. Non è così di quelle facoltà che tendono solamente a procacciarle diletto. Lo sviluppo di queste, come meno necessarie, fu abbandonato al tempo e alle circostanze: per lo che non sogliono esse spiegarsi, se qualche felice occasione o qualche osservazione accidentale, come acciaio da selce, non ne fa uscire i semi fecondi della fiamma nascosta. Così le arti, che belle per eccellenza si chiamano, benché siano altrettanti rami dell'universal facoltà imitatrice, non deono contuttociò la loro origine all'interno anteriore conoscimento d'essa facoltà, ma solo all'istinto, al caso ed alle osservazioni particolari.[1]

Nella dispersione delle genti succeduta al diluvio, quando gli uomini abbandonati a se stessi, in preda ai bisogni, lottando colla fame, col freddo, coi disagi, in perpetua guerra colle fiere, non si distinguevano da esse che per la possibilità di diventar uomini, ben altro doveano aver nella mente che di riflettere, per cagion d'esempio, alla flessibilità e perfettibilità della voce e all'armonia che potea risultarne. I loro organi informi ed irrigiditi li rendeano ben più atti ad imitare gli ululati dei lupi e i ruggiti dei leoni, che il canto degli usignoli. Acchetate le grida della natura coll'invenzione delle arti più necessarie, stabilita qualche società, formato un corpo di lingua, volti gli uomini a procacciarsi diletto, avranno fatta maggior attenzione al sibilo de' zefiri, al gorgoglìo de' ruscelli, onde si saranno formata la prima idea d'un suono aggradevole; il canto degli uccelli gli avrà rapiti, ed alcuni suoni usciti a caso in qualche trasporto di gioia, facendo una sensazione piacevole e svegliando il riflesso, gli avranno avvertiti che la voce umana conteneva in sé una soavità non preveduta. Sarà questa la prima origine della musica. Ma quanta distanza v'è ancora tra un accozzamento di suoni per così dire inanimati e quell'armonia imitatrice, la quale coll'espression degli affetti si fa sovrana dei cuori? Certo a parer mio non minore di quella ch'è tra la voce

1. *Così . . . particolari*: il concetto dell'origine della poesia dall'istinto e dal caso risale al trattato *Sur la poésie en général* del Fontenelle (pubblicato nel 1751, ma scritto, a quanto pare, prima del 1700) e al Vico; la fonte del Cesarotti, però, è soprattutto il cap. *Sur l'origine de la poésie* dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* del Condillac (cfr. *Oeuvres philosophiques*, Paris 1947, I, pp. 79-82).

selvaggia ed aspra, e la distinta ed armonizzata: né per conseguenza tra i suoni e la musica dovea passare minor spazio di tempo di quello ch'era passato tra la voce e i suoni. Quasi nel tempo stesso si saranno fissati gli uomini ad osservar l'ombre formate dall'opposizione che fanno al sole i corpi solidi; quindi un amico, o piuttosto un amante desideroso di custodir l'immagine dell'oggetto amato (come appunto dicesi aver fatto Dibutadi),[1] si sarà ingegnato di delineare i contorni con qualche rozzo strumento, il quale, dando luogo successivamente ad altri più perfetti, avrà finalmente prodotta l'arte maravigliosa di raddoppiar la natura.

La poesia è l'arte fra tutte l'imitatrici la più complessa; e quantunque, ad esaminar profondamente l'imitazione che ne costituisce l'essenza e la natura dello strumento di cui si serve, si scorga ch'ella non potea giungere alla sua perfezione senza quelle parti ond'è presentemente composta, pur convien confessare che le suddette parti possono stare cadauna da sé indipendentemente dall'altre, e non hanno tra loro un vincolo necessario ed indissolubile che le unisca in un tutto. Perciò è manifesto che doveano prima nascere separatamente le membra, e che poscia il caso dovea accozzarle insieme a formarne un corpo. Il medesimo sentimento di gioia il quale, come abbiam detto, espresse dalla bocca degli uomini i suoni, avrà pure espresse alcune parole che disposte accidentalmente in un certo ordine doveano piacevolmente colpirli: la voce ripercossa nelle spelonche avrà svegliata l'idea delle consonanze: dall'una e l'altra di queste cose si saranno avveduti che le parole erano suscettibili d'un'armonia diversa da quella de' suoni, e più di essa pregevole, poiché quella non parla che agli orecchi, laddove questa parla di più allo spirito e al cuore. Dall'altra parte la malignità dell'amor proprio ci stimola ad inalzar noi stessi anche nelle picciole cose colla depressione altrui: quindi si spiano attentamente le parti difettose degli altri, si rilevano, si mettono in vista, e per renderle maggiormente osservabili si contrafanno e si caricano coi gesti e colle parole i loro moti, detti e sentimenti. A questo principio per vero dire poco onorifico (giacché si tratta d'uno sviluppo accidentale) noi dobbiamo le prime tracce sensibili

1. *Dibutadi*: propriamente Bùtade di Corinto, che sarebbe vissuto nel VII secolo a. C., e che, secondo la leggenda, avrebbe per primo foggiato un ritratto fittile in rilievo, ritraendo l'innamorato della propria figlia.

dell'imitazione. Un altro principio però più naturale ed universale del primo, benché la faccia meno sentire, la produce ugualmente ma con estensione maggiore. Quest'è la compiacenza che hanno tutti gli uomini di raccontar agli altri quelle cose che, vedute o sentite, hanno fatta in essi qualche impressione. Sembra che l'uomo non sappia o non osi né pensare né sentire da sé solo; egli cerca l'aiuto degli altri, e crede di moltiplicar se stesso trasfondendo in altrui i suoi propri sentimenti. Secondo la natura della cosa che più o meno interessa, e secondo le qualità della fantasia più o meno lucida e vivida, ne risulta o la *narrazione*, ch'è il discorso che fa intendere, o l'*imitazione*, ch'è il discorso che fa sentire. Tanto l'imitazione che nasce dal contraffacimento de' modi altrui, quanto quella che si fa colla semplice rappresentazione d'un oggetto o d'un avvenimento, reca diletto: poiché nell'una gli uomini godono di vedersi esenti dai difetti derisi negli altri, e li sacrificano volentieri al ridicolo, sembrando loro così di partecipare alla superiorità del derisore: nel secondo imparano senza fatica, si commovono senza danno e restano internamente sorpresi di veder senza gli occhi e di sentire senza esser colpiti. Questo effetto succede quando l'uomo che parla è dotato di fantasia ben disposta e tersa come uno specchio, che rende gli oggetti co' suoi naturali lineamenti. Ma se la fantasia, benché vivida, sia sconnessa e mal assettata, o se le passioni, per così dire, col loro fuoco fummoso l'infiammano ed offuscano, l'imitazione di chi parla è molto diversa. Simile appunto ad un vetro colorato o ad uno specchio mal costrutto, la fantasia spoglia gli oggetti de' loro colori naturali e li tinge de' suoi; gli altera, gl'ingrandisce, gl'impicciolisce, gli difforma e trasforma in mille diverse guise, ed alle volte, come in uno specchio cilindrico accade, degl'informi e sconnessi abbozzi di oggetti e d'idee si crea una figura quando regolare e quando mostruosa. Se poi la religione o l'ignoranza o la tradizion popolare favorisce queste produzioni, esse prendono una tal forza che la fantasia vi presta un'intera fede e vi si abbandona. L'espressioni d'un tal uomo sentono la forza del suo concepimento; quindi entrano con più veemenza nell'altrui spirito e vi si stampano profondamente; l'elettricismo della fantasia si comunica dall'uno all'altro, ed il maraviglioso credibile cagiona negli ascoltanti maggior movimento e diletto. Ecco naturalmente prodotte tutte le membra della poesia: *versificazione*, *imitazione icastica*, o sia *rappresentativa*, ed

imitazione fantastica, o sia *creativa*,[1] che porta seco necessariamente il *linguaggio entusiastico*, il *mirabile* e la *finzione*. Ma da quel ch'abbiam detto ben si scorge che queste membra possono star separate, e recar separatamente quel diletto che basti per non pensare al loro congiungimento. Veggiamo tuttora che gli agricoltori e le persone del volgo mettono in rozzi versi i loro semplici sentimenti senza verun colore poetico, e se ne appagano. E comunemente parlando in prosa altri particolareggiano o una storia o una novella, altri inventano una favola, altri usano linguaggio immaginato e fantastico, tutti con piacere degli ascoltanti.

Così ciascuna di queste parti avrà per lungo tempo dilettati colla bellezza sua propria quegli uomini rozzi; sino a tanto che alcuno dotato ad un tempo di questi diversi talenti, naturalmente, e senza pensare che una tal facoltà ne abbisognasse, avrà fatta sentire l'attività e l'aiuto reciproco delle loro forze congiunte. Il diletto dovea crescere in proporzione; la comparazion del migliore avrà reso disgustoso quel ch'era da prima piacevole; e ben tosto si cominciò a non riconoscer per poeta se non chi sapea colpir l'animo con questi vari piaceri uniti in un solo. Abbiamo finalmente tutto il corpo della poesia. Ma come perfezionarne cadauna parte? come dar loro un moto regolare? come servirsene? con qual ordine? con qual proporzione? con qual scelta d'oggetti? Questo è quello che la facoltà poetica non può mai giunger ad indovinare, senza l'aiuto della filosofia. Un'arte che imita l'uomo e le cose non può perfezionarsi se non colla perfetta conoscenza della natura dell'uomo e delle cose, e della relazione tra l'uomo e le cose. Questa mancando necessariamente nei primi secoli, l'ingrandimento di quest'arte dovea per conseguenza restar abbandonato al caso e all'istinto medesimo che la produsse. Simili a quell'americano, quei rozzi poeti doveano servirsi di questa grand'arme da fuoco come d'un legno, e scagliarlo senz'arte così alla cieca. Niun vincolo tra l'idee, niuna delicatezza nei sentimenti, niuna scelta nelle parole, niun disegno nel tutto, niuna proporzione nelle parti. La loro fantasia era come un caos da cui scappava di tratto in tratto qualche scintilla di luce, che, a chi avesse saputo accorgersene, serviva a rilevarne meglio la difformità. Dirozzati a poco a poco

1. Questa distinzione fra *imitazione icastica* e *imitazione fantastica* è probabilmente attinta da Antonio Conti (cfr. la *Prefazione* al volume I delle *Prose e poesie*, Venezia 1739, p. 21).

gli spiriti, cominciò a polirsi anche l'arte, la lingua acquistò qualche regolarità, forza ed armonia; s'inventarono vari modi d'imitare; si moltiplicarono le osservazioni. In queste felici disposizioni comparvero alcuni spiriti particolari, i quali congiungendo a tutto il genio poetico qualche cognizione dell'uomo in generale, la scienza dei caratteri, usi, costumi de' suoi nazionali, e la notizia d'altre arti, produssero una nuova specie di poesia, appresso la quale quella che dianzi piaceva, non era che un balbettar di fanciulli o un farneticar d'ammalati. Tali autori diventarono i numi della poesia, ognuno rivolse gli occhi a questa nuova luce, ognuno lasciò ammaliarsi da sì piacevole incanto: ecco le selve e le fiere ammansate ed animate da Orfeo. Il loro esempio servì di scorta; le loro produzioni furono la pietra del cimento degl'ingegni poetici; la gloria maggiore fu quella di rassomigliarli; i principii del gusto si svilupparono e s'affinarono; imitatori, osservatori, interpreti vennero in folla: finalmente qualche ragionatore più destro degli altri, esaminando minutamente le loro opere e l'effetto che produceano, si diede a rintracciarne le cagioni, le ridusse a principii, stabilì regole e leggi fondate sull'osservazione, e formò, per così dire, un codice poetico, che servisse di norma a chiunque aspirava al titolo di poeta.

Tali sono i principii essenziali, tale lo sviluppo, il progresso, l'ingrandimento sì della facoltà che dell'arte poetica, appresso tutte le nazioni che la coltivano; e per tal via è da credersi che se ne svilupperanno, quando che sia, i germi nascosti appresso le nazioni non ben ancora civilizzate. Ma da questo sviluppo naturale, e quasi necessario, sì la pratica che la teorica della poesia contrae molti pregiudizi, dai quali per depurarle non ci vuol meno che il corso di molti secoli e la riunione di molti ingegni. E primieramente egli è certo che un poeta (e posseda pur egli al più alto segno la facoltà imitatrice) non potrà mai delibare che una menomissima parte della natura. Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, le minute differenze che li distinguono tra loro, le quali non debbono sfuggire all'occhio d'un buon imitatore, sono innumerabili.[1] Tutti questi oggetti hanno poi tra se stessi infiniti

1. *Gli oggetti . . . innumerabili*: il concetto dell'infinità degli oggetti imitabili è comune nella speculazione estetica settecentesca: cfr. J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, parte I, sezione XXVII (I edizione 1719); A. Conti, *Prose e poesie*, ed. cit., II, p. 124; e Ch. Batteux, *Les*

rapporti. Ogni cosa è simile o dissimile ad un'altra; una invisibil catena lega insieme tutti i generi degli enti e tutti gli enti di ciascun genere, e li subordina l'uno all'altro. Ma nissun calcolo può giungere a rilevare tutti i rapporti e le relazioni che questi oggetti hanno con l'uomo. Essi formano un nuovo mondo intellettuale e sensibile, più vasto e più vario dell'universo visibile. Che infinita varietà di pensieri, di ragionamenti, di giudizi sopra la stessa cosa! Chi può sperar di comprendere col suo spirito tutte le modificazioni possibili dei sentimenti e delle passioni? il loro meccanismo così contradditorio e così regolare, le loro graduazioni, i loro equilibri, i loro travestimenti impercettibili e le trasformazioni dall'una nell'altra, fatti alle volte o così insensibilmente che sfuggono all'animo istesso, o per vie così tortuose ed intralciate ch'egli vi si smarrisce e ne perde la vera traccia? Ora se nessun occhio vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione. Da ciò risulta che la natura può essere risguardata sotto infiniti punti di vista, ed ugualmente bene sotto questi tutti rappresentata; ma che contuttociò ognuno che voglia imitarla, per l'impulso e 'l moto delle forze esterne ed interne che agiscono in lui, è costretto a non risguardarla, né per conseguenza a dipingerla che sotto un tal punto determinato, cioè sotto quello in cui ella gli si presenta, e con quei colori che gli si presenta. Ora volendo regolar l'imitazion generale sull'imitazion particolare d'un autore, seguirà facilmente che non si creda di poter rappresentar con successo ed applauso se non quella picciola parte che fu da quell'autore rappresentata, e che non possa imitarsi se non in quel tal modo. Niente può esservi di più pregiudicievole alla poesia quanto una tal opinione. Non v'è più varietà né novità nei soggetti o nello stile; il gusto particolare di quell'autore diventa il gusto nazionale; un'insipida uniformità regnerà nell'opere di tutti gli scrittori. Gl'ingegni fecondi s'insteriliscono; sforzati dalla prevenzione a veder coll'altrui fantasia, a sentire coll'altrui cuore, a rinunziare a se stessi per contraffar gli altri, non avranno quell'aria di verità, quell'energia di sentimento che acquista fede e favore sino alle stravaganze; le loro

beaux arts reduits à un même principe, Paris 1747, p. 108. Ma si noti la rielaborazione in senso fortemente soggettivistico che di questo concetto fa il Cesarotti nelle pagine che seguono.

opere non saranno tinte di quei forti colori, di quel marchio di cui s'impronta una fantasia gagliarda che si fa suggello della natura, non saranno infiammate di quel fuoco vitale che non si attinge, come Prometeo, se non dal sole,[1] non si sentirà scorrer per esse quello spirito animatore che porta la fecondità sin nelle menti di chi legge: s'ammireranno i primi imitatori, come quelli che andarono alla prima fonte; ma gli autori susseguenti come imitatori d'imitatori, snervati, scoloriti, contraffatti, porteranno lo sforzo, la languidezza e il gelo nell'anima di chi è capace di fissar gli occhi nelle vive bellezze del vasto originale della natura. Questa imitazione, però, quantunque dalla vera e primitiva molto distante, non lascerà contuttociò d'allettare ed appagare gli spiriti incapaci di preveder le varie modificazioni del bello universale. Tutto quello che somiglia ad un oggetto che piace, ha dritto anch'esso di piacere. Un amante vagheggia con diletto anche l'ombra dell'amata. L'animo vola rapidamente dall'oggetto somigliante all'oggetto rassomigliato; la sua bellezza che si mostra improvvisamente allo spirito si trasfonde nell'imitazione e supplisce a' suoi difetti, e per una grata illusione noi crediamo di gustar la copia quando realmente non ammiriamo che il suo modello.

Questo inconveniente accaderà nella poesia, quand'anche il poeta che divien dominante fosse perfetto. Ma quando e dove s'è mai trovato o troverassene un tale? Se la perfezione non è propria d'alcuna cosa umana, perché lo sarà d'uno scrittore? Egli è dimostrabile che vi sono dei talenti i quali si escludono quasi necessariamente l'un l'altro. La gran fantasia non fa lega col gran giudizio; lo spirito pregiudica al sentimento; la grandezza non soffre i vincoli della regolarità; chi dipinge vivamente i dettagli, manca nel tutto; chi ha vastità ed ordine nel disegno, non ha vivezza di colorito. Di più, qual è il poeta che trovi sempre in se stesso il dio che lo agita, né mai senta l'uomo? che ogni giornata gli sia madre, nessuna madrigna? che mai non s'addormenti, mai non si dimentichi, che non s'abbandoni a se stesso, che non pecchi almeno nell'eccesso della sua virtù dominante? che come un perfetto capitano

1. *quel fuoco . . . sole*: l'immagine di Prometeo era stata già impiegata a indicare l'attività del poeta creatore dallo Shaftesbury, in *Characteristics*, London 1723[3] (1 edizione 1711), 1, p. 207. Il Cesarotti potrebbe avere avuto notizia dello Shaftesbury attraverso le carte (possedute dal Toaldo) del Conti, il quale certamente conobbe le opere del filosofo inglese.

(chimerico al par del poeta) tenga sempre in un proporzionato equilibrio il sangue freddo che regola e il calore che agisce? Se questi difetti debbon trovarsi necessariamente nei poeti d'ogni secolo, quanto più in quelli de' primi tempi? Ma che ne avverrà, sviluppandosi nel modo sopraccennato l'arte poetica? Tali difetti per lungo tempo non si distingueranno. La troppa luce non lascia scorger le macchie del sole. Rinforzata un poco la vista, forse s'andranno travedendo, ma non vi si farà riflesso: l'animo tutto volto alla parte dilettevole d'un oggetto, appena suppone l'esistenza dell'altre. Ma vi si rifletta, che perciò? Non se ne resterà molto colpito; l'occhio vi sarà avvezzo; que' difetti che non offendeano prima per ignoranza, non offenderanno dopo per l'abitudine. Questo è poco; si giungerà perfino a trasformarli in bellezze. L'avvenenza o la deformità eminente d'un oggetto asperge l'altre parti della sua qualità dominante e fa quasi perder loro la sua natura. Se poi vi si mescola la passione, l'illusione è naturalissima. I difetti delle innamorate diventano vezzi, perché sono parti d'un tutto che piace e si ama. Per questa strada si divinizzano a poco a poco anche i vizi degli scrittori, come si divinizzavano gli antichi eroi coi loro vizi medesimi. I difetti troveranno più facilmente imitatori che le virtù, e si abitueranno. Se poscia in capo a qualche tempo una persona di gusto più delicato e d'uno spirito men prevenuto si avvisa di farne conoscere la sconvenienza colla sua importuna ragione, è troppo tardi. Il pregiudizio, il nome combatte contro di lui: il genio della poesia come poteva ingannarsi? quanto più stravagante sembra l'errore, tanto meno sembra credibile, e si gareggia coll'autor suo nella stravaganza delle difese, s'inventano allusioni, sensi nascosti; in ogni caso un'allegoria è sempre pronta al soccorso; finalmente si declama contro il censore, come contro un empio e reo d'aver violata la Poetica Divinità.

Ma molto maggiore è il pregiudizio che la poesia risente dal genio particolare della nazione che la coltiva.[1] Ogni popolo ha religione, leggi, costumi, opinioni, usanze e capricci.[2] Chi ricer-

1. *genio . . . coltiva*: la distinzione fra genio (o gusto) particolare o nazionale e genio (o gusto) universale è tipica della cultura illuministica. Ma il Cesarotti ha forse presente soprattutto l'*Essai sur la poésie épique* del Voltaire, da lui citato più avanti. 2. Basta confrontare le idee della Divinità lasciateci dagli antichi poeti, che furono i teologi del paganesimo, con quelle della poesia ebraica. In questa sola si vede l'opera di Dio, in tutte l'altre la stravaganza umana (C.).

casse in questo ammasso di cose principii, sistema, ragionevolezza, s'ingannerebbe di molto. Come possono trovarsi tali qualità in cose prodotte dal caso, dalla passione, o dall'ignoranza? Contuttociò ogni popolo si vagheggia i suoi costumi come più perfetti e più nobili di qualunque altro; e come no, se sono suoi? Un poeta che vuol piacere a' suoi cittadini deve adattarvisi; ma una sana filosofia che spezzasse i vincoli dei pregiudizi nazionali e il commercio cogli altri popoli, cosicché si potesse mirar più davvicino i costumi stranieri e paragonarli coi nostri, insegnerebbe a prestarsi ai pregiudizi della sua nazione, non ad abbandonarvisi, a sceglier per oggetto della sua imitazione quell'usanze che sono meno irragionevoli, non ad abbracciarle tutte indifferentemente, a volger agli occhi di chi legge la parte più brillante e far sì che la deformità resti o nascosta o abbellita; finalmente a presentir le rivoluzioni che la ragione coltivata dovea finalmente portar nella massa del pensar umano, volgersi qualche volta alla posterità e cercar di conciliarsi il piacer de' presenti senza perder di vista l'ammirazion dei futuri; tentar anche di far pregustar alla sua nazione qualche principio di questo felice cangiamento, e, vestendo la verità de' colori più vivi e più belli, render gli uomini ragionevoli per mezzo dell'illusione.[1] Questo sarebbe l'ultimo segno di gloria al quale potesse aspirar un poeta; e l'alloro gli sarebbe dovuto ben con più ragione che ai conquistatori e agli eroi. Ma per tal fine era d'uopo d'uno spirito troppo penetrante, d'un sentimento troppo delicato, d'un animo troppo nobile e grande. Possono ben dirlo le favole, può bene qualche commentatore idolatra attribuir queste viste morali e politiche al suo autor favorito; ma l'autor istesso smentisce il panegirista. O i poeti antichi non si sono mai sognati di risanar le menti de' loro nazionali;[2] o se aveano questa buona intenzione, bisogna confessare ch'erano medici ben poco destri, e che aveano dei secreti assai strani. Doveano dunque i primi poeti adular la loro nazione, fomentar le loro idee, per quanto stravaganti elle fossero, accrescerle e spingerle innanzi per mezzo del mirabile. Una tale poesia, quantunque forse per l'altre parti eccellente, pure non solo pecca per la parte del soggetto, il quale essendo pieno

1. *render . . . illusione*: si ricordi la famosa definizione del Gravina: la poesia è «una maga ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie» (*Della ragion poetica*, lib. I, cap. VII, in *Opere scelte*, Milano 1819, p. 22). 2. *O i poeti . . . nazionali*: potrebbe essere un'eco di ben noti concetti vichiani.

d'assurdità e rozzezze non potrà mai dilettare le menti ben fatte, ma di più ripugna allo spirito intrinseco dell'imitazione, le di cui regole ben intese s'accordano perfettamente con quelle del buon senso e della ragione. Il popolo intanto, vedendo lusingati tutti i suoi sentimenti, non fu parco d'elogi e d'onori. Si formò tosto una folla di maniere, d'idee, d'immagini relative a queste usanze, le quali costituirono il corpo del linguaggio poetico. Non si vide nella natura altro carattere che quello della nazione, non si credette che le passioni fossero suscettibili d'altra modificazione che di quella che riceveano dalle loro proprie circostanze. Che risulta da ciò? O molti popoli coltivano con successo nello stesso tempo l'arte poetica e se ne disputano la gloria, o una sola nazione è colta in quest'arte in mezzo alla rozzezza universale. Nell'uno e nell'altro caso nasceranno due massimi inconvenienti. Se due o più nazioni gareggiano insieme, si formeranno altrettanti gusti poetici nazionali, che pretenderanno di darsi l'esclusione l'un l'altro. Non si riconoscerà la natura se non abbigliata alla foggia del suo paese. Noi soli, dirà ciascun popolo, facciamo ritratti al naturale; quei degli altri non sono che caricature, aborti, stravaganze. Donde han cavato costoro quei caratteri, quei costumi, quel linguaggio, se non dalla loro sregolata fantasia? qual uomo pensa, sente o parla così? Né s'accorgeranno che prendono se stessi per tutto il genere umano. Quindi mille falsi ed ingiusti giudizi distruttivi del buon senso e del buon gusto generale; quindi un'avversione, un dispregio, una guerra reciproca forse maggiore di quella che risulta dalla contrarietà d'interessi politici, essendo gli uomini più gelosi della gloria dello spirito che di qualunque altra, come di cosa più immediatamente e particolarmente sua: né la sana ragione arriverà se non assai tardi, e con pena grandissima, a dividere giustamente ed imparzialmente agli scrittori di tutte le nazioni quella porzione di gloria, di cui essa è la sola legittima distributrice. Se poi un solo popolo brilla nella carriera luminosa di quest'arte, e col favore dell'armi e del commercio giugne a risplendere anche agli occhi dell'altre nazioni, questo eserciterà un despotismo universale sopra il gusto; gli altri popoli non avvertendo che i semi della poesia sono ugualmente dalla natura distribuiti a tutti i climi, ma che secondo la diversa indole dei terreni la pianta poetica diversamente cresce e germoglia, in vece di attendere a sviluppare e coltivare gl'innati germi alla foggia del loro

paese, con che sarebbe cresciuta ugualmente rigogliosa e feconda, andranno a trapiantar nel proprio clima quella precisa ch'è nata in quel clima straniero, di cui la crederanno un dono particolare. Ond'essa necessariamente, non trovando più lo stesso alimento, produrrà frutti acerbi o sciapiti, e degeneranti dalla sua prima natura. Cosa in fatti assai strana che, mancando quasi affatto tutte le cose che formano il soggetto e il modo dell'imitazione, si voglia prendere per regola una modificazion d'imitazion particolare, che poggia sopra fondamenti tanto diversi. Una tal imitazione non potrà mai ottenere il suo vero fine: sia pur ella eseguita con tutta la maestria possibile, siano pur esatte le sue pitture, gli uomini ne cercheranno gli originali, e non trovandoli resteranno piuttosto confusi che commossi. La poesia più perfetta non sarà al più che un bel cadavere: si desteranno immagini senza corpo, passioni morte, ombre di diletto. Il pregiudizio dell'abitudine giugnerà a segno che appresso la stessa nazione, essendosi cangiato col tempo il sistema della religione e del governo, pure si sosterranno ancora per lungo spazio gli antichi modi e l'antico meraviglioso poetico, appunto come in un governo, cangiati i costumi, si conservano generalmente le leggi. Il diletto andrà a poco a poco scemandosi: come un liquor prezioso, ma svaporato, la poesia antica non desterà più quello spirito che ravviva: se ne resterà stupito, ma non si oserà dirlo a sé, non che ad altri; si procurerà di dimostrare a se stesso che si deve provarne piacere; a forza di creder di doverlo sentire, si giugnerà a darsi ad intendere di sentirlo, ma non si sentirà giammai. Se qualche buono spirito, colpito dall'assurdità della cosa, ne tenterà la riforma, e che per mancanza di fuoco e di genio poetico non riesca nel suo disegno; in luogo d'incolpare l'insufficienza pratica dell'autore, si crederà che la colpa venga dalla natura stessa della riforma, e si conchiuderà che, a prendere tutto insieme, si guadagna più ad attenersi alla foggia antica, che a lasciarsi sedurre dalla nuova. Svegliatosi finalmente nella nazione qualche spirito filosofico insieme e poetico (senza la qual mistura non si darà mai poesia perfetta), e tentando di dar nuova vita a questa facoltà languente, benché lo faccia con successo, gli converrà prima asciugare tutto il fuoco della noiosa e qualche volta perniciosa ciurmaglia de' critici.

È ancora da osservarsi un'altra cosa, la quale, se non pregiudica direttamente all'arte, serve nondimeno ad inceppare gli scrit-

tori e ad angustiarli con regole non necessarie. Fra gli errori che, secondo il gran Bacone, pregiudicano alla filosofia, uno si è che gli autori celebri tingono la loro dottrina sopra questa scienza d'altre opinioni e d'altri concetti che sono loro particolarmente favoriti, come fece, dic'egli, Platone, che alla sua filosofia frammischiò la teologia; Aristotele, la logica; Proclo, e gli altri della seconda scuola platonica, le matematiche.[1] Lo stesso accaderà nella poesia. Uno scrittore, che nel tempo stesso coltiverà felicemente qualche altra scienza o arte, aspergerà le sue produzioni del sapore d'essa, e faralle gustare al pubblico. Di più, nel primo sviluppo della poesia si mescolerà con essa qualche circostanza puramente accidentale, che non farà nulla alla essenza dell'arte. Gli uomini scorgendo che le opere poetiche dilettano tinte di questo colore straniero o accompagnate da quella circostanza, non avvertendo che altro è piacer con una cosa, altro piacer per una cosa, le crederanno necessarie ed essenziali alla poesia, e si avvezzeranno ad esigerle da tutti i poeti. Quindi un'usanza personale o locale, per sua natura arbitraria o indifferente, acquisterà generalità e forza di legge.

L'ultimo pregiudizio della poesia, non minore degli altri, viene dalle regole e precetti dell'arte. Osserva lo stesso Bacone, colla sua solita perspicacia e solidità, che la prematura riduzione delle dottrine in arti e in metodi fa che la scienza stessa poco o nulla s'avanza; appunto come, dic'egli, quando le membra e i lineamenti tutti d'un giovine hanno ricevuto troppo presto forma e compimento, il corpo non suol più crescere; così la scienza, finché è sparsa in osservazioni ed aforismi può acquistare aumento e grandezza, ma circoscritta una volta e rinchiusa dai metodi potrà pulirsi forse e rendersi atta agli usi degli uomini, ma non potrà più crescere e dilatarsi.[2] E ciò accade tanto più quando i maestri di quel-

1. *Fra gli errori . . . matematiche*: cfr. Bacone, *Novum Organum*, lib. I, aforisma XCVI (cfr. ed. J. Spedding, London 1857, I, p. 201): «Naturalis Philosophia adhuc sincera non invenitur, sed infecta et corrupta: in Aristotelis schola per logicam, in Platonis schola per theologiam naturalem; in secunda schola Platonis, Procli et aliorum, per mathematicam». 2. *Osserva . . . dilatarsi*: cfr. Bacone, *De dignitate et augmentis scientiarum*, lib. I (cfr. ed. cit., I, p. 460): «Alius error . . . est praematura atque proterva reductio doctrinarum in artes et methodos; quod cum fit, plerunque scientia aut parum aut nihil proficit. Nimirum ut ephebi, postquam membra et lineamenta corporis ipsorum perfecte efformata sunt, vix amplius crescunt; sic scientia, quamdiu in aphorismos et observationes spargitur, crescere potest et exurgere; sed methodis semel circumscripta et conclusa,

la dottrina usano un tuono dogmatico, che impone all'intelletto senza illuminarlo, piantano autorevolmente i loro principii senza additar la strada per cui sono giunti a formarseli, onde gli altri, riandando le stesse tracce, possono esaminare se quella fosse la più diritta, e se nella stessa le loro guide avessero qualche poco traviato; col qual modo definitivo, posto anche che non avessero errato, con tuttociò le loro opere non istruiscono; e quel che forse era scienza in loro, diventa fede negli altri. Così la poetica facoltà sul fondamento di alcune poche osservazioni (che poche saranno sempre, quando nascano dalle opere d'alcuni poeti o dal genio d'una nazione, e non da un esame filosofico della natura dell'uomo sì in generale che in particolare, o dal confronto dei vari modi d'imitare delle diverse nazioni) ridotta troppo presto in arte, s'isterilirà ed incepperà da se stessa, chiudendo l'adito alle osservazioni nuove, si toglierà il suo proprio alimento; tutte le sue produzioni avranno fra loro una noiosa rassomiglianza, ed acquistando regolarità di lineamenti, perderà la vigoria, la mole e la pieghevolezza del corpo. Il metodo poi sintetico ed il tuono autorevole de' primi maestri produrrà due generazioni d'uomini ugualmente molesti e dannosi a quest'arte, voglio dire i poeti mediocri e i critici pedanteschi. I primi credendo che i precetti bastino per far un poeta, vorranno volar senz'ali e riscaldar senza fuoco; e purché colla meccanica osservazione de' precetti giungano a comporre un piano ben congegnato ed ottengano la gloria d'annoiar tutto il mondo secondo le regole, si arrogheranno il privilegio esclusivo del gusto: il che se fosse, le mummie e gli scheletri anatomici per la stessa ragione avrebbero dritto di innamorarci, perché tutta l'armonica tessitura del corpo umano vi si ravvisa perfettamente. I secondi, come i custodi dei libri sibillini, col sacro testo del loro autore alla mano, che andranno ravviluppando in un ginepraio di sofistiche e vane questioni e d'interpretazioni vuote di senso, faranno la guerra agli spiriti superiori, vorran fissare a loro arbitrio la stima del pubblico, non permetteranno che un'opera piaccia, se non si confronta co' loro magri principii; e quando i voti communi si saranno riuniti in favor di una nuova produzione, citeranno il sentimento al loro tribunale, come giudice illegittimo, e proveranno giuridicamente che quell'opera non doveva piacere. A forza di

expoliri forsan et illustrari et ad usus humanos edolari potest, non autem porro mole augeri».

spacciarsi per dittatori nelle materie poetiche, giungeranno ad imporre agli spiriti piccioli, che sono i più; i geni più elevati resteranno per qualche tempo defraudati della loro gloria, e qualche volta, per timore di queste vespe importune, le api poetiche si rimarranno di formare il loro mèle.

Una infinità d'esempi comprova la verità di quanto abbiam detto. Omero compose l'*Iliade*, i maestri dell'arte presero da quella le regole del poema epico: ma egli compose pur l'*Odissea*, poema di natura molto diversa. Omero non poteva errare; bisognò dunque conciliarlo con se stesso; si racconciarono le regole alla meglio e si fecero cangiar aspetto, come un vasellaio, accorciando o allungando la stessa creta, d'un orciuolo farà una pentola. Supponghiamo ora che Omero non avesse cantato che l'ira d'Achille: crediamo noi che, dopo le regole dell'arte, un altro avrebbe avuto coraggio di celebrare i viaggi d'Ulisse? e se l'avesse fatto, i critici sarebbero stati forse tanto indulgenti? Quante speciose ragioni per negargli il titolo di poeta epico! Per non parlar della somma differenza del luogo, del tempo e dell'azione dei due poemi, punti tanto essenziali secondo i critici, che meschinità di soggetto (si sarebbe detto), indegna della maestà dell'epopea! nell'*Iliade* il fiore degli eroi della Grecia assedia la capitale dell'Asia, nell'*Odissea* un uomo piuttosto padre di famiglia che re, con una banda di compagni ignobili, sconosciuto, mal in arnese, si mette in viaggio per rivedere il nativo suo scoglio: ivi gli uomini e gli dei sono in guerra; qui il re travestito fa alle pugna con un pezzente: ivi il figlio d'una dea, il più forte degli uomini, nel solo Ettore rovescia Troia; quivi l'eroe assistito da un porcaio uccide alquanti sciagurati, che manomettono la sua casa. Certamente tra l'*Odissea* e l'*Iliade* non v'è minor distanza di quella che passa fra la commedia e la tragedia. Quanti critici vi furono, e quanti vi sono ancora, che seguono a perfidiare[1] ridicolarmente che Milton non è poeta epico, non per altra ragione che perché Adamo non è Achille, e la perdita dell'Eden non è l'assedio di Troia? Se Dante fosse nato dopo il Tasso, nel secolo in cui le regole e gli esempi degli antichi avevano un'autorità religiosa, la forza e la vastità della sua fantasia sarebbe sembrata stravaganza e vaneggiamento. Il solo titolo avrebbe dato a' critici materia per un *in folio* di censure. Ma l'aver egli fiorito in un tempo in cui l'aver solo inteso il nome della *Poetica*

1. *perfidiare*: insinuare perfidamente.

d'Aristotile era una prova d'erudizione poco comune; in cui per la generale barbarie, da cui appena usciva l'Italia, egli potea risguardarsi per il primo poeta dell'universo; in cui finalmente, bench'egli dicesse che l'*Eneide* era sua «mamma e nutrice»,[1] pochi contuttociò erano in caso di confrontar la balia coll'allievo; queste cose, ancor più del vero suo merito, gli stabilirono una soda ed universale riputazione. Per lo contrario il Tasso, poeta il più regolare di tutti gli altri italiani, e che più d'ogni altro seguì le tracce degli antichi, per esser stato nel secolo della più raffinata superstizione letteraria, fu censurato e perseguitato dagli stessi idolatri dell'autorità e dell'esempio. I pregiudizi non guardano di distruggersi l'un l'altro, purché distruggano la ragione. La tragedia appresso i Greci non era che la rappresentazione d'una disgrazia fatale ed inevitabile, che inorridiva più di quello che interessasse. La superstizione per gli antichi fece che si escludessero dal teatro molti altri soggetti più delicati, più interessanti, più istruttivi ed atti a recare nuove spezie di diletto. L'Italia particolarmente non è ancora ben rinvenuta né praticamente né teoricamente da questo error grossolano, cosicché si durerà fatica a trovar quattro critici, di quei che si piccano di buon gusto, che non si facessero scrupolo di dar il titolo di vere tragedie a molte insigni produzioni di Cornelio o di Racine, e che non preferissero a un *Maometto*[2] la più difettosa tragedia d'Euripide. La commedia parimenti, ai tempi di Plauto e di Terenzio, era una pittura caricata dei difetti e dei ridicoli più grossolani degli uomini, o al più un'imitazione di qualche avventura ordinaria delle persone mezzane. Quando dopo molti secoli il sig. de La Chaussée[3] in Francia arricchì il teatro di un nuovo genere di commedia, rivolgendola ad imitare un fatto interessante ed istruttivo della vita privata, quanti censori non si scatenarono contro di lui, inventando il nome derisivo di *comico lagrimante*, e trattando simili opere da mostri composti di parti eterogenee, sconosciuti all'antichità per la sua incomparabile squisitezza di gusto? Il Petrarca, uomo di sentimento dilicatissimo,

1. Cfr. *Purg.*, XXI, 97-8: «dell'*Eneida* dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando». Queste parole sono messe in bocca a Stazio, ma certo Dante, come vuole il Cesarotti, allude anche ai propri debiti verso Virgilio. 2. *Maometto*: la tragedia del Voltaire tradotta dal Cesarotti nel 1762 e pubblicata insieme al presente *Ragionamento*. 3. Nivelle *de La Chaussée* (1691-1754) è considerato l'iniziatore del genere della *comédie larmoyante*.

d'animo nobile ed onesto, d'ingegno perspicace e scientifico e di gentilissima fantasia, risentiva una specie di amore singolare, o certo rarissimo, e di cui appresso gli scrittori greci e latini non se ne trova alcun vestigio. Egli lo dipinse come il sentiva, e facendo servire il suo raro talento poetico alla passione, non la passione ad esso, giunse a render credibile una cosa che, secondo il pensar comune, fu sempre riputata chimerica, e a far gustar la sua poesia a persone che appena avranno sognata la possibilità di un tale affetto, non che lo provassero; di cui, a parer mio, non può darsi lode maggiore. Come il Petrarca era il solo poeta lirico che avesse l'Italia, si credette ben tosto che in versi non si potesse amare che alla foggia di quell'autore; ed eccoti l'Italia inondata da un diluvio di verseggiatori, che tutti aveano il Petrarca sulla penna e forse nessuno nel cuore. Non essendo questa passione nata in lor casa, ma portatavi altronde, non potevano essi per conseguenza cavar dal proprio fondo i pensieri, i sentimenti e l'espressioni atte a vivamente dipingerla: però furono costretti a ricorrere allo stesso Petrarca, e prender da quello tutti i colori. Ma questi ornamenti accattati e posticci, e qualche volta usati a rovescio, piangevano loro intorno, come appunto un bel vestito, aggiustato sopra un corpo vistoso ed armonico, se si trasporta ad un altro disadatto e di mal garbo, ne acquista esso pure deformità. Le movenze delicate e gli atteggiamenti inimitabili del Petrarca diventarono contrafacimenti e contorsioni: traspirava l'aria di donna volgare sotto gli abbigliamenti di una divinità. Amando come Anacreonte, si volle parlar come Platone; nessuno seppe andar al cielo se non per la scala degli occhi della sua donna, e quel linguaggio platonico che stemperato nella poesia del Petrarca diletta, perché si scorge ch'egli entra naturalmente a modificare in quella guisa la sua passione, ne' suoi imitatori diventò un freddo ed oscuro gergo scolastico, non meno ridicolo, alle persone non prevenute, di quella galanteria metafisica colla quale molti francesi condiscono tutti i loro soggetti più seri e più appassionati. Così la più parte de' poeti petrarcheschi,[1] che a differenza di tutti i poeti della sua e

1. L'eccezione ha luogo in ogni giudizio generale, ma il giudizio sussiste. Io potrei nominare un vero Petrarca veneto, che nissuno ammira più di me. La somiglianza del suo animo fa la somiglianza natural del suo stile. Ma chi ha bisogno di copiar un altro non lo somiglia (C.). Penso che il Cesarotti alluda a Gaspare Gozzi, autore di un piccolo canzoniere petrarcheg-

delle straniere nazioni si arrogano la vera delicatezza di gusto nelle materie amorose, e che ad ogni parola si rimenano la natura per bocca, vanno più di tutti gli altri fuor di natura, perché la passione che imitano non si trova né negli altri né in loro medesimi, e fa solo vedere che quattro secoli fa esisteva un uomo il quale era non meno poeta che amante straordinario.

Per conoscer poi come i difetti degli autori si erigano in virtù, basta gittar l'occhio sopra i Dacier, i Bossù, i Mazzoni[1] e gli altri innumerabili alchimisti letterari, che nelle cose poetiche hanno trovata la pietra con cui trasformano il ferro in oro; se non che l'impostura di questi come di quelli o tosto o tardi si scorge.

Quanto ai difetti che dai costumi delle nazioni si trasfondono nei poeti, ognuno può facilmente chiarirsene. Il carattere degli dei e degli eroi d'Omero, le passioni ancora, per così dire, selvagge dei tragici greci, le avventure romanzesche e gl'incantesimi dell'Ariosto, il vuoto e le generalità dei verseggiatori italiani, le ampollose mostruosità degli spagnuoli, la noiosa galanteria e il raffinamento dei franzesi, le irregolarità e carnificine del teatro inglese, tutte son cose che debbonsi al sistema religioso, politico e morale de' vari popoli.

Il gusto nazionale trapiantato in colonie non è mai riuscito felicemente. Non può negarsi agl'Italiani la gloria d'aver richiamate in vita l'arti e le lettere. Essi ravvivarono l'antica Grecia, che conosceano perfettamente, ma non conobbero abbastanza l'Italia. Se i tragici del secolo sedicesimo si fossero trasportati in Atene, la Grecia non avrebbe creduto d'aver perduti giammai i Sofocli e gli Euripidi, ma Sofocle ed Euripide trasportati in Italia non ritrovavano più gli Ateniesi. Come se una nazione avesse a invidiare i ridicoli dell'altra e non ne fossero tutte egualmente feconde,

giante, e con cui era entrato in amicizia appunto in quegli anni a Venezia.

1. *i Dacier, i Bossù, i Mazzoni*: i coniugi André Dacier (1651-1722) e Anne Lefèvre Dacier (1654-1720), filologi e strenui difensori degli antichi: in particolare la Dacier, che nel 1699 aveva stampato una traduzione letterale dell'*Iliade*, nel 1715 pubblicò il libro *Des causes de la corruption du goût*, in cui rispondeva aspramente alle censure mosse dal La Motte contro Omero, insistendo soprattutto sul contenuto morale e religioso dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Il padre René Le Bossu (1631-1680), noto soprattutto per il suo *Traité du poème épique* (1675), è qui ricordato come difensore del Boileau e in genere del partito degli antichi. Iacopo Mazzoni (1548-1598) scrisse una celebre e voluminosa *Difesa della «Commedia» di Dante*, in cui il valore di Dante come poeta viene posto nel suo contenuto filosofico e morale.

i comici italiani vollero dileggiare nei lor nazionali i difetti dei Romani e dei Greci, e rappresentar come accaduta ai loro tempi un'avventura di molti e molti secoli prima. Mancava all'Italia la poesia entusiastica che ha per soggetto l'ammirazione. Il pregiudizio facea credere che il genio della lingua non ammettesse questo stile: il Chiabrera mostrò il contrario; e l'Italia ebbe in esso il suo Pindaro. Grandissima obbligazione gli si dee certamente, ma se gliene avrebbe maggiore se avesse voluto piuttosto crear questo genere di poesia (ed avea senza dubbio talento da ciò) che rinnovarla; se non si fosse gittato così a corpo morto nell'imitazione del suo originale; se avesse fatto meno scialacquo di favole, le quali non essendo attaccate alla religione o all'interesse nazionale, né trovando credenza nell'opinione del popolo, perdono la maggior parte del loro incanto; se fosse stato più parco nei luoghi communi, nelle sentenze generali, nelle lodi vaghe, come lo fu qualch'altro poeta de' tempi nostri. Ronsardo, con molto minor genio poetico,[1] fece da prima in Francia quel che il Chiabrera fece in Italia. Egli impose per qualche tempo; ma giunto il secolo del gusto, la sua poesia parve tanto barbara e strana quanto dianzi sembrava ammirabile. Il Desportes[2] e altri poeti amatorii franzesi dei primi tempi non ebbero scrupolo di far a gara cogl'italiani nello spogliare il Petrarca, ma la delicatezza passionata e spirituale di questo autore, mescolata coll'arguzia che fu sempre il gusto dominante di questa nazione, venne a formare un innesto assai bizzarro. Al presente in cui l'Europa, siccome nelle materie filosofiche ha scosso del tutto il giogo della stupida adorazion degli antichi, così l'ha scosso in buona parte nelle belle arti, tre nazioni si disputano l'impero della gloria poetica, l'italiana, la franzese e l'inglese. A riserva di alcuni pochi geni elevati, che purificando il gusto della loro nazione si attaccarono particolarmente a quelle bellezze universali di natura che hanno dritto di piacere a tutti i popoli, e che si conoscono e si pregiano vicendevolmente, qual dispregio reciproco non hanno gli uni per gli altri? Ai Franzesi la poesia inglese sembra gigantesca, sregolata e precipitosa, l'italiana digiu-

1. *Ronsardo . . . poetico*: il giudizio del Cesarotti sul Ronsard riecheggia quello limitativo dei critici razionalisti francesi. Il valore poetico del Ronsard era stato invece polemicamente rivendicato in Italia dal Manfredi e dal Martello (cfr. M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954, p. 147). 2. Philippe *Desportes* (1546-1606), lirico petrarchista francese.

na, piena di parole e vuota di senso. Gl'Inglesi dalla lor parte trattano i Francesi da *petits maîtres* non meno nella poesia che nelle maniere: e gl'Italiani credono e gli uni e gli altri, benché per vie diverse, ugualmente lontani dal dritto sentiero della natura, da loro soli, dopo i Greci e i Latini, battuto.

La maggior parte di questi difetti furono corroborati e resi per lungo tempo insanabili dalle regole dell'arte, formate con troppa fretta e dettate con metodo sintetico e con tuono autorevole da un filosofo assai rispettabile,[1] ma che non era contuttociò né la natura né la ragione. Quindi la servitù degl'ingegni, l'adito chiuso ad ogni riflesso e trovato nuovo, le pretensioni esclusive del gusto, le sentenze ingiuste sopra il merito degli scrittori, le vane brighe letterarie, che alle volte si cangiarono in acerbe persecuzioni, le librerie intere composte per diciferar un passaggio di due righe molto indifferenti, i commenti, le censure, le apologie ugualmente ridicole, piene di erudite inezie e di sottili meschinità, che annegarono il buon senso in un mare d'inchiostro assassinato, ed eressero in uomini grandi tanti pedanti. Se poi le regole bastino per formare un poeta, serva d'esempio per tutti il signor d'Aubignac,[2] autore della *Pratica del teatro*, il quale avendo composta una tragedia assai fredda, ed allegandosi per difenderla ch'ella era pur composta secondo le regole d'Aristotile: — Io non posso — rispose con vivacità e sensatezza il principe di Conti — non lodare il sig. d'Aubignac d'aver eseguite le regole d'Aristotile, ma non perdonerò mai ad Aristotile d'aver fatto comporre una così cattiva tragedia al povero sig. d'Aubignac. — Il fatto è che il sig. d'Aubignac, che avea studiato tutte le regole, non avea però studiata questa ch'è la prima d'ogn'altra, cioè che tutte le regole del mondo, senza il talento poetico, giovano tanto quanto l'arte di Marcello[3] per far danzare uno sciancato. Pure quanti Aubignac ha prodotto l'Italia! Qual confronto fra le regole del Gravina e le sue tragedie![4] quelle sono scritte da filosofo, e queste da giurisconsulto.

1. *un filosofo assai rispettabile*: Aristotele. 2. François *d'Aubignac* (1604-1676) pubblicò nel 1657 la *Pratique du théâtre*, trattato di precettistica teatrale, e compose quattro tragedie. Il giudizio del Cesarotti risale probabilmente, come pensa l'Ortolani, al Voltaire. 3. Benedetto *Marcello*, il famoso musicista veneziano (1686-1739). 4. *Qual confronto . . . tragedie*: allude alle cinque tragedie che il Gravina pubblicò nel 1712 e in cui tentò di attuare, con risultati poeticamente poco felici, il suo ideale di un teatro tra-

Questi pregiudizi, o tutti o la maggior parte, si sarebbero prevenuti, se qualche spirito vasto, penetrante e delicato, appena sviluppate le prime tracce dell'imitazione poetica, si fosse fatto ad esaminare le vere fonti del piacere che ne risulta, la natura degli oggetti, lo stato dell'uomo considerato in se stesso, e lo stato dell'uomo considerato nelle diverse società. Egli avrebbe allora chiaramente compreso che la natura è inesausta, che l'infinita diversità degli oggetti, risguardata sotto diversi punti di vista, fa diverse impressioni negli animi umani, secondo le infinite diversità delle loro disposizioni interne ed esterne, e che queste impressioni in tante diverse guise modificate, quantunque per l'estremo difetto de' termini si comprendano sotto un solo nome, sono però tra loro intrinsecamente diverse, come diverse sono tutte le spezie degli animali, benché comprese sotto lo stesso nome generico; che ogni passione ha il suo linguaggio ed i colori suoi propri, e che quando sia con essi vivamente rappresentata, recherà sempre diletto; che il cuore umano ha dritto sopra tutti i vari diletti che possono risultare dalla imitazione delle varie passioni, e che una imitazione non deve escluder l'altra né prender da un'altra i colori; che però il restringer l'epopea o la tragedia tra i limiti di certi determinati soggetti, e il pretender, per cagion d'esempio, che i diversi amori degli uomini, come hanno abusivamente lo stesso nome, abbiano pure il linguaggio e i colori medesimi, è lo stesso che dire: — Io ho veduto con piacere un cavallo ben dipinto, dunque la pittura o non può dipingere altro animal che il cavallo, o tutti gli animali debbono esser dipinti come il cavallo. — Egli avrebbe compreso parimenti che il piacer dell'imitazione è in ragion composta della imitazione stessa e della bellezza delle cose imitate, che le cose o della natura o degli uomini, non essendo mai o rade volte perfette, per produrre il massimo diletto è necessario o sceglierle o perfezionarle; che essendovi due sorte d'imperfezione, l'una che consiste nella mediocrità del bello, l'altra nella mistura del difettoso, converrà perfezionare in ambedue queste parti non meno gli oggetti che i caratteri, le passioni e le azioni. Avrebbe finalmente compreso che nelle cose le quali imitate dilettano, vi son due spezie di piaceri: l'uno che vien da natura, l'altro che nasce dall'edu-

gico ispirato ad un severo classicismo grecheggiante. Le *regole* sono naturalmente quelle dettate nei trattati *Della ragion poetica* e *Della tragedia*.

cazione, dall'uso e da' pregiudizi. Il primo è assoluto, universale, immutabile, l'altro relativo, nazionale e soggetto a mille cambiamenti; quello simile al sole risplende immancabilmente a tutto l'universo, questo come una meteora brilla per poco ad un paese e svanisce: che sopra quest'ultimo è fondata in gran parte la finzione e il maraviglioso poetico; che ogni nazione avendo religione, costumi ed opinioni diverse, ha pure un diverso mirabile, il quale trasportato nella poesia di un altro popolo sembrerebbe stravagante e bizzarro; che però chi aspira alla gloria di poeta universale delle nazioni e dei secoli, deve afferrarsi alle grandi ed universali bellezze della natura, e dell'altre servirsi solo come di un abbigliamento che non deformi ma rilevi i lineamenti di un volto: che deve di più esaminare la massa indigesta degli usi ed opinioni popolari e purificarla, sceglier tra esse quelle che confrontandosi più colla ragione, universale a tutti gli uomini, possono più universalmente esser gustate; e perché le più strane costumanze non mancano di qualche principio ragionevole, far sentir questo vivamente e nasconder con destrezza l'altre assurdità che l'accompagnano; ingentilire e nobilitar finalmente anche i pregiudizi, e far sì che o si cangino in virtù, o, conosciuti a suo tempo per quei che sono, quegli stessi che li disapprovano, incantati e commossi dalla magia poetica, ringrazino quel felice errore che produsse in loro così ragionevol diletto. Per quest'orme camminando i più bei geni delle nazioni, e prendendo ad imitare ciascuno alla sua maniera qual una qual altra parte della natura, avrebbero assai per tempo prodotta una poesia infinitamente varia, ma universale, che in mezzo agl'innumerabili cangiamenti di religioni e di governi, sotto diversi aspetti tutti piacevoli, sarebbe stata la stessa; ed un pieno corso d'esperienze poetiche avrebbe confermata la verità de' principii, regolati i giudizi e servito di scorta non ingannevole agli artefici e agli amatori dell'arte.

Questo sviluppo filosofico sembra impossibile a un gran ragionatore del nostro secolo, voglio dire al sig. Hume. «Egli è evidente» dic'egli nel suo eccellente discorso *Sopra la regola del gusto* «che nissuna delle leggi che si osservano nella composizione, non poteva discoprirsi *a priori*: queste leggi non sono di quelle conseguenze astratte che l'intelletto cava dai rapporti eterni ed immutabili delle idee; il loro fondamento è lo stesso che quello di tutte le scienze pratiche, l'esperienza: queste non sono che osservazioni generali

sopra quel ch'è piaciuto in tutti i secoli ed in tutti i paesi».[1] Parmi che da tutt'altri dovesse aspettarsi un tal sentimento, fuorché da uno scrittore che seppe così felicemente far uso della filosofia nelle materie del gusto, e fissarne i principii stabili in mezzo a tante apparenti contraddizioni. Se per esperienza egli intende le osservazioni fatte sopra la natura e sopra l'animo umano, egli è in fatti evidente che, senza di queste, le regole dell'arte non avrebbero potuto esistere; ma se, come apparisce, egli crede che l'arte per svilupparsi dovesse necessariamente attender la pratica e l'esempio degli scrittori, io confesso liberamente che non ci scorgo questa necessità. Quantunque l'arte poetica sia una scienza pratica, ella è però molto diversa dall'altre. La medicina, la nautica, l'arte militare si fondano in gran parte sopra scoperte fortuite, le quali era impossibile l'indovinare. Non è così della poesia, ella non ha bisogno di strumenti; ella non deve i suoi principii ad alcuna cosa esterna, ella li trova tutti nell'animo ove rinchiusa fermenta; le passioni la svegliano, la fantasia la veste; chi studierà bene il suo spirito ed il suo cuore, troverà tutte le regole della poesia scritte in se stesso, e vedrà che senz'altro aiuto ella può nascer dalla sua mente, formata ed abbellita, come Pallade dal cervello di Giove. Del resto, l'esperienza istessa combatte questa opinione. Non si crederà certo che Omero abbia composto l'*Iliade* senza disegno. Senza prestargli le viste morali e politiche de' comentatori, egli è certo che nella mente d'Omero il modello avrà preceduto la fabbrica, come il *Canone* di Policleto[2] la statua. Egli avrà saputo render la ragione della macchina e delle parti del suo poema, e stabilirle sopra certi principii. Egli avea dunque trovate le regole dell'arte innanzi di eseguirle: ma donde le aveva cavate? non dall'esempio d'altri poeti, perché innanzi d'Omero non ve ne fu alcuno

1. Anche per questo passo riporto il testo della traduzione francese del Merian, nel volume Hume, *Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût*, Amsterdam, Schneider, 1759, p. 89: « Il est évident qu'aucune des lois qu'on observe dans la composition n'a pu être découverte en raisonnant *à priori*: ces lois ne sont pas de ces conséquences abstraites que l'entendement tire des rapports éternels et immuables des idées; leur fondement est le même que celui de toutes sciences pratiques, l'expérience: ce ne sont que des observations générales sur ce qui a plu dans tous les siècles et dans tous les pays ». 2. *il Canone di Policleto*: così era intitolato il trattato del famoso scultore greco sulle leggi della simmetria della figura umana, e così venne chiamato anche il *Doriforo* in cui egli applicò queste leggi.

che potesse esser maestro d'un tanto discepolo; e se ve ne fu, faremo a questo la stessa domanda: donde avea egli cavate queste regole? Dalla osservazion della natura, «*a priori*», dall'esame più o meno esatto dei «rapporti eterni ed immutabili» tra gli oggetti e l'uomo. Ora se Omero fosse stato tanto filosofo quanto poeta, egli è chiaro che avrebbe potuto trovare il sistema perfetto dell'arte, poiché in qualunque modo ne trovò uno. Siccome dunque la poesia nacque dall'istinto, così l'arte poetica poteva e doveva nascere dallo spirito filosofico; ed allo sviluppo più o meno celere di questo si devono i progressi, i ritardi, la rozzezza, la delicatezza, l'ecclissamento, il risorgimento e la perfezion di quest'arte.

Conseguentemente a ciò egli era riserbato al nostro secolo, in cui questo spirito, raffinato dal commercio e dalla coltura de' costumi, col suo soffio vitale s'è diffuso per tutto il corpo dello scibile e lo anima, di veder un'arte così interessante per il cuore umano, sciolta da' pregiudizi, purificata e stabilita sopra i suoi veri, universali e fecondi principii. Sarà qui, cred'io, cosa non meno utile che dilettevole di riandar brevemente i principii e i progressi dell'arte poetica, e di esaminare i caratteri de' principali scrittori di essa. Platone è l'autore più antico che abbia parlato di poesia, benché in una maniera vaga ed ambigua, secondo lo stile dei suoi *Dialoghi*. Il luogo, dov'ei si spiega più chiaramente, sono i libri della *Repubblica*. Egli avvilisce l'imitazione poetica con ragioni che non fanno molto onore al suo raziocinio: egli conobbe la sconvenevolezza degli dei e degli eroi omerici, ma condannandoli per la parte della teologia e della morale, li rispettò per la parte della poesia, con che diede a vedere ch'egli non s'avea fatto una giusta idea della vera imitazione poetica, e fece poi gran torto alla poesia non meno che alla filosofia, discacciando dalla sua repubblica l'epopea e la tragedia, le quali col maneggio ben regolato delle passioni possono essere le più efficaci ministre della virtù. Pure è degno di scusa. L'*Odissea* non era il *Telemaco*,[1] né l'*Edipo* l'*Alzira*.[2]

Aristotele pretese di darci un sistema dell'arte, ma, per vero dire, molto imperfetto, oscuro e confuso. La lirica vi è trascurata;

1. *Telemaco*: il romanzo del Fénelon, *Aventures de Télémaque* (1699), citato dal Cesarotti anche in altre sue opere, come esempio di arte istruttiva e sensibile. 2. *Alzira*: l'*Alzire*, una delle più celebri tragedie del Voltaire, rappresentata nel 1736.

l'epopea appena abbozzata; quasi per tutto si trovano cenni in vece di ragioni. La sua idea della tragedia è poco esatta: le sue dottrine sopra il soggetto e il protagonista sono cavate più dalla sua fantasia che dalla ragione. La sua purgazione degli affetti è particolare e bizzarra. Egli è un medico che vuol curar solamente una o due infermità, e curarle per via dell'infermità stessa.[1] Il tuono è definitivo; il metodo non è che apparente. Vi sono veramente dei precetti sani e delicati sopra l'unità, la condotta e la regolarità della favola; ma in generale l'opera, piena di minuzie grammaticali e scolastiche, di nozioni vaghe e confuse, di definizioni nominali ed esclusive, di distinzioni e divisioni superflue, è molto più atta a ristringere e raffreddar il genio di quello che a guidarlo, ad imbarazzar lo spirito che a dirigerlo, a render il gusto capricciosamente schizzinoso piuttosto che a purificarlo ed illuminarlo. Il Gravina fece più onore ad Aristotele di tutti i suoi panegiristi; egli non crede la *Poetica* opera di questo filosofo, oppure la suppone una selva di materie ancora indigeste.[2]

Orazio, bello spirito e cortigiano, nella sua lettera, com'io credo, di risposta alle ricerche di due nobili suoi allievi,[3] toccò con vivezza, sensatezza e precisione le regole più comuni, né però meno importanti, dell'arte. Ma siccome non le dedusse da' suoi principii e non le consolidò con ragioni (cosa più conveniente ad un trattato che ad una lettera), così le sue dottrine poetiche sono bensì bastanti per diriger il criterio e il sentimento d'un uomo di mondo, ma non già per formare un conoscitor filosofo che risguardi nel suo pieno lume tutta l'ampiezza della materia.

Il rinascimento delle lettere in Italia non fu molto favorevole a' progressi dell'arte. Persuasi che Aristotele avesse pensato abbastanza, gl'interpreti, secondando le loro disposizioni naturali, si dispensarono dal pensar essi e non permisero che pensassero gli altri; la critica tenne luogo di filosofia, la regola di genio. Siccome il despotismo degenera in anarchia, così al secolo della superstizione successe quello della sfrenatezza e della stravaganza, molto peggiore della primiera servitù. Ciascuno si fece la legge da sé, o

1. *Egli... stessa*: il Cesarotti accoglie l'interpretazione rinascimentale e graviniana della catarsi aristotelica, interpretazione da lui già ricordata e discussa nel *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*. 2. *egli... indigeste*: cfr. Gravina, *Della tragedia*, cap. XI, in *Opere scelte*, ed. cit., p. 272. 3. *lettera... allievi*: l'epistola *Ad Pisones*, più nota sotto il titolo di *Ars poetica*.

piuttosto non ne riconobbe alcuna, e l'eccesso d'un'arte troppo rigida pregiudicò al legittimo imperio della vera.

Il primo scrittore che abbia aspersa questa arte di filosofica luce, fu Vincenzo Gravina, uno de' più elevati ingegni d'Italia. Egli tentò non meno di depurar la poesia dal gusto infetto del secolo, che di liberarla dalla servilità delle regole digiune ed arbitrarie; egli nobilitò ed abbellì la poetica, e d'un'arte pedantesca la fece diventare scienza da filosofi, mostrando evidentemente che non merita minor lode uno squisito conoscitore d'un compositor perfetto, e che un estimator giusto è più difficile a ritrovarsi che uno scrittore mediocre. La sua opera è piena di principii scientifici, luminosi e fecondi e di quei tratti sicuri e forti, che negli errori stessi caratterizzano uno spirito elevato e di non comune dottrina; ed è poi perpetuamente animata da un calore di stile che ispira la poesia, mentre l'opera istessa l'insegna, cosicché è cosa che sorprende e diletta a veder il Gravina, che fu mediocre prosatore in versi, diventare in prosa nobil poeta. Ma se io non m'inganno, parmi che alle volte vi sia più pompa filosofica che sostanza, più entusiasmo che precisione, più rapidità che ordine: al gergo dialettico di Aristotele egli sostituisce di tratto in tratto un gergo metafisico; egli distrugge alcuni pregiudizi, ma ne corrobora degli altri, e li rende tanto più nocivi quanto che, appoggiati sopra base filosofica e vestiti con magnificenza poetica, impongono e piacciono maggiormente. Nei suoi giudizi potrebbe desiderarsi qualche volta minor parzialità e un'analisi più delicata. La sua eloquenza maestosa, ma alquanto torbida, abbaglia e riscalda più di quello che illumini e convinca. Comunque sia, la sua *Ragion poetica* fa onore all'Italia ed all'arte, e i suoi errori sono così speciosi e così finitimi al vero che è degno di stima chi la gusta, e di gloria chi la confuta.

Con minor apparato di dottrina, ma con molta sensatezza, il Muratori rintracciò le fonti del Bello poetico e sviluppò egregiamente tutto il lavoro della fantasia e dell'intelletto in quelle parti ove il poeta può liberamente mostrarsi. Ma siccome, e per temperamento e per professione, egli intendeva piuttosto le passioni di quello che le sentisse; e di più mancava di quel tatto fino e delicato che distingue le minime differenze e può chiamarsi quasi il fiore del gusto; così conobbe assai poco la poesia di sentimento: e quel ch'è più, confuse spesso il linguaggio della passione col

linguaggio dell'intelletto e della fantasia, che riflette e lavora sopra la passione. Amò le virtù dello stile, ma più quelle che sono più finitime ai vizi, i colori vivaci più de' convenienti, l'arte pomposa e sfacciata più di quella che con delicata modestia sa trasformarsi in natura: in fatti la sua *Perfetta poesia*[1] sembra patteggiar molte volte coll'imperfezioni del secolo da cui usciva.

Poco avanti l'Italia, la Francia ebbe in Pietro Cornelio il padre non meno della tragedia che dell'arte tragica. I suoi *Esami critici*[2] sopra le sue opere dramatiche meritano l'autorità dei *Commentari* di Cesare e delle *Riflessioni militari* del marescial di Sassonia.[3] Egli è un capitano, che con ingenua grandezza parla non meno delle sue perdite che delle sue vittorie, ed istruisce egualmente coll'une e coll'altre. Sarebbe desiderabile che tutti i gran professori delle arti e delle scienze pratiche con ugual candore ci avessero data un'analisi delle loro opere. Col fondamento della propria sperienza essi ci avrebbero insegnati i colpi secreti dell'arte e quei tratti inaspettati che gli speculatori più fini non possono se non presentir confusamente ed indicar di lontano.

L'esempio di Cornelio fu imitato in parte tra i nostri dall'ab. Antonio Conti,[4] nelle cui dotte *Prefazioni* si scorge quanto la scienza intima del cuore umano e la sua profonda cognizione di storia e di politica gli abbiano giovato per rappresentar vivamente e stemperar nell'azione i tre stati e i tre diversi caratteri del romano impero con una dignità e semplicità di stile, che non è né inferiore né superiore al soggetto.

1. *Perfetta poesia*: il trattato *Della perfetta poesia italiana*, pubblicato nel 1706. Questo giudizio del Cesarotti è assai notevole, perché dà la misura della differenza del suo gusto rispetto a quello della generazione arcadica. 2. *Esami critici*: allude ai giudizi critici stesi dal Corneille su ognuna delle sue tragedie per l'edizione completa delle sue opere (1660). 3. *Riflessioni ... Sassonia*: le *Rêveries militaires* di Maurizio di Sassonia, pubblicate nel 1731. 4. *Antonio Conti* (1677-1749), una delle menti più acute della cultura italiana ed europea del primo Settecento, scrisse quattro tragedie di argomento romano, corredate di lunghe *Prefazioni* (cfr. *Quattro tragedie*, Firenze 1751), in cui l'autore illustra e difende l'ideale di una tragedia animata da intenti di educazione morale e civile ma fondata rigorosamente sulla realtà storica. In particolare, nella prefazione al *Druso*, egli dichiara di aver voluto rappresentare «l'instituzione della libertà e del consolato» nel *Giunio Bruto*; «il tentativo di cangiar la repubblica in monarchia» nel *Giulio Cesare* (lodato dal Cesarotti nella postilla critica alla sua traduzione della *Morte di Cesare* di Voltaire); e infine «lo sforzo di restituir con la prima libertà la repubblica, uccidendo il tiranno» nel *Marco Bruto*.

Ma per tornare alla Francia, poco dopo Cornelio, insorte le gare tra i partigiani degli antichi e quei de' moderni, svegliarono gli spiriti a pensare più ampiamente sopra tutta la scienza poetica. La disputa fra Perrault e Despréaux[1] non fu che un preludio di veliti. Perrault, con un buon senso qualche volta grossolano, mancava di cognizione della lingua e de' costumi dei Greci; egli era un forastiero, che volea censurar le usanze d'un paese innanzi di conoscerle: ma Despréaux dall'altra parte credeva che un tratto spiritoso, e il rilevare con picciola malignità qualche errore molte volte indifferente del suo avversario, bastasse per assicurar la vittoria al suo partito.

Il partito di Perrault fu sostenuto da successori molto meglio agguerriti. Il sig. de La Mothe[2] avanzò nelle cose poetiche molte proposizioni ardite e le sostenne con forza di discorso. Egli possedeva la logica, ma non sapeva che la logica della poesia è alquanto diversa dalla ordinaria; egli avea molto spirito ma non conoscea che lo spirito; e non sembra che intendesse bene quanta distanza passi ancora tra una prosa sensata e viva e la poesia. Il vero Omero co' suoi difetti aggradevoli gradirà sempre più che il suo Omero riformato colle sue fredde ed affettate virtù.

La *Dissertazione critica* dell'ab. Terrasson sopra l'*Iliade*[3] contiene le regole più perfette del poema epico: egli rilevò egregiamente i difetti d'Omero, ma è gran difetto suo di non sentirne le bellezze. Questa sarà forse la ragione per cui il sig. di Voltaire, con un giudizio veramente alquanto rigido, chiama il suo esame critico «senza gusto»:[4] non era certo il gusto di raziocinio che gli mancava. In generale i censori dichiarati d'Omero misurano e calcolano troppo, e sentono troppo poco; i partegiani fanatici cre-

1. *La disputa . . . Despréaux*: la «querelle des anciens et des modernes» si fa iniziare con il poema sul *Siècle de Louis le Grand*, letto all'Accademia il 26 gennaio 1687, del Perrault e i *Parallèles des anciens et des modernes*, pubblicati fra il 1688 e il 1697, dello stesso; a cui il Boileau rispose nel 1694 con le prime nove *Réflexions sur Longin*, in cui, senza entrare nella questione generale, difendeva Omero e Pindaro. 2. Antoine Houdar *de La Motte* (1672-1731) scrisse delle *Réflexions sur la critique* (1716), dove difendeva il suo famoso rifacimento dell'*Iliade* (1713), al quale allude più avanti il Cesarotti. Nel suo giudizio questi riecheggia probabilmente il Voltaire, *Du siècle de Louis XIV*, in *Oeuvres*, XII, Paris, Hachette, 1904, p. 418. 3. *Dissertazione . . . Iliade*: la *Dissertation critique sur l'«Iliade» d'Homère* di Jean *Terrasson* (1670-1750), pubblicata nel 1715, e tipico esempio di critica razionalistica. 4. Cfr. *Du siècle de Louis XIV*, in *Oeuvres*, XII, ed. cit., p. 103.

dono di sentire più di quel che sentono, e mostrano d'intender meno. Quelli prendono sempre Omero per poeta moderno o franzese, essi fanno il processo ad un americano sopra le leggi europee; questi si abusano troppo spesso della scusa del secolo: le leggi della ragione sono di tutti i secoli e di tutti paesi: chi le ha trasgredite, potrà forse meritar scusa; ma chi merita scusa, è molto vicino alla colpa.

Uno de' migliori libri che esistano sopra queste materie, sono le *Riflessioni* dell'ab. Du Bos *sopra la poesia e la pittura.*[1] Esse sono ugualmente fine, delicate e giudiziose; vi si scorge l'uomo che sente e che pensa. Nissuno meglio di lui conobbe quali siano le qualità che costituiscono essenzialmente un poeta e gli assicurano l'immortalità, né su qual base debba appoggiarsi il ragionamento intorno le cose poetiche; egli osò appellarsi al giudizio di quel popolo istruito dalla natura, e dar l'esclusiva al tribunale incompetente de' freddi speculatori, i quali mancando di sentimento, ch'è l'anima ugualmente del genio e del gusto, non possono che dar giudizi simili a quello di quel cieco filosofo, il quale decise che il color rosso è simile al suon della tromba. Pure sembra qualche volta che egli per correggere un eccesso cada in un altro, e che, compensando negli scrittori troppo facilmente i difetti colle virtù, possa dar ansa a molti cervelli gagliardi di abbandonarsi all'istinto e alla fantasia. I poeti non debbono veramente esser ritenuti per un filo come i piccioli augelli; si lascino pure spaziare liberamente per l'aria come i falconi, purché al primo cenno del padrone tornino al pugno.

Esenti da questo difetto, più metodiche ed ugualmente eccellenti sono le *Riflessioni sopra la poetica* del sig. Fontenelle.[2] Si sente per esse lo spirito filosofico, che bisogna guardarsi di confonder, come molti fanno, col geometrico: sicché non può sembrar che assai strano ed ingiusto il giudizio del sig. Clément,[3] il quale chiama la sua poetica senza gusto di poesia. Naturalmente il desiderio

1. *Riflessioni . . . pittura*: le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, più volte ricordate dal Cesarotti nel *Ragionamento* precedente. 2. *Riflessioni . . . Fontenelle*: le *Réflexions sur la poétique*, anch'esse citate dal Cesarotti nel *Ragionamento* precedente; ma è probabile che qui egli abbia presente anche il trattato *Sur la poésie en général*, su cui cfr. la nota a p. 55. 3. *giudizio . . . Clément*: l'Ortolani ritiene che il Cesarotti alluda a Pierre Clément (1707-1767), che pubblicò dal 1749 al 1754 *Les cinq années littéraires ou Lettres sur les ouvrages de littérature.*

di tratteggiare[1] non lasciò ben riflettere questo scrittor spiritoso a quel che dicesse: questo non n'è il solo esempio.

Il *Saggio sopra il poema epico* del sig. di Voltaire[2] è degno dello scrittor dell'*Enriade*: la sensatezza de' suoi principii e l'imparzialità e finezza de' suoi giudizi sono atte a formar un poeta di tutte le nazioni come lo è egli medesimo, quando però si trovi un genio poetico simile al suo.

Il *Corso di belle lettere* dell'ab. Batheux[3] è utilissimo per formar il gusto de' giovani, e il suo discorso preliminare può illuminare i provetti. Ma nell'applicazione de' suoi principii, particolarmente sopra la tragedia e il poema epico, egli si mostra alquanto prevenuto per le opinioni comuni.

Molti principii di gusto, molti lumi filosofici, molti giudizi fini e sensati si trovano sparsi nella *Teoria de' sentimenti aggradevoli* del sig. Pamiers,[4] nei *Ragionamenti* e nelle *Prefazioni* dell'ab. Conti,[5] nello «Spettatore» dell'Addisson,[6] nel *Saggio di critica* e ne' *Discorsi sopra Omero* del Pope,[7] nel ragionamento del cavalier Temple *Sopra la poesia*,[8] nel libro del sig. Elvezio[9] e nella dissertazione del sig. Hume *Sopra la regola del gusto*,[10] la quale è come il filo d'Arianna, che dirige perfettamente in questo complesso

1. *tratteggiare*: pronunciare tratti, motti di spirito. 2. *Saggio . . . Voltaire*: l'*Essai sur la poésie épique*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1726, e poi in francese nel 1733, è uno dei testi fondamentali del pensiero estetico dell'Illuminismo. 3. *Corso . . . Batheux*: il *Cours de belles lettres* di Charles Batteux (1713-1780), più noto per il trattato *Les beaux arts reduits à un même principe* (1746), ispirato a criteri fortemente intellettualistici. 4. *Teoria . . . Pamiers*: come nota l'Ortolani, la *Théorie des sentiments agréables* non appartiene al Pamiers, ma a Louis Jean Lévesque de Pouilly (1691-1750), che la pubblicò nel 1747: è un trattato di orientamento empiristico. 5. *Ragionamenti . . . Conti*: allude ai trattati di estetica pubblicati, o riassunti dal Toaldo, nelle *Prose e poesie* citate; e alle *Prefazioni*, pure citate, alle sue quattro tragedie. 6. *nello «Spettatore» dell'Addisson*: l'Addison pubblicò nello «Spectator» vari saggi di estetica: nel n. 62 (1711) il saggio sul «wit»; nel n. 160 (1711), sul «genius»; nel n. 409 (1712), sul «taste»; nei nn. 411-21, sui «pleasures of imagination». 7. *Saggio . . . Pope*: allude all'*Essay on Criticism* (1711), diffusissima volgarizzazione dell'estetica empiristica (in Italia fu tradotto dal Gozzi nel 1758), e ai tre discorsi rispettivamente in elogio di Omero, sulla sua vita e sui combattimenti dell'*Iliade*, premessi alla traduzione in inglese dell'*Iliade* (1715-1720). 8. *ragionamento . . . poesia*: il saggio *Of Poetry* di William *Temple* (1628-1699), anch'esso ispirato all'estetica empiristica. 9. *libro . . . Elvezio*: allude al trattato *De l'esprit* (1758) – senza citarne il titolo, forse perché, come pensa l'Ortolani, il libro era stato condannato –, in cui si trattano anche questioni estetiche con metodo prevalentemente sensistico. 10. *Sopra . . . gusto*: il saggio, più volte ricordato, *Of the Standard of Taste*.

ed avviluppato labirinto, da cui a prima vista sembra impossibile trovar l'uscita.

Per mezzo di questi celebri scrittori l'arte poetica sembra ormai giunta al più alto grado di perfezione. Contuttociò parmi ancora che manchi, particolarmente all'Italia, un'opera più ampia, più metodica, più universale; in cui, prescindendo intieramente da qualunque esempio, autorità o stabilimento, si cerchino nello spirito e nel cuore umano le prime tracce della poesia, ed accompagnandole passo passo colla scorta della ragione, senza mai perderla d'occhio, si facciano scorrer le regole necessariamente dal loro primo fonte, distinguendo quelle che sono essenziali e di natura, da quelle che non sono che di riflesso e di congruenza; ed esponendole con quel metodo con cui si sono scoperte, senza imporre e preoccupar l'animo con definizioni, le quali senza premetter[1] le osservazioni non possono né formarsi né intendersi esattamente; in cui s'insegni a distinguere e ad appreziare secondo il lor giusto valore le bellezze universali e di natura dalle locali e particolari; in cui finalmente, escludendo tutte le ridicole prevenzioni per antichi, moderni, nazionali e stranieri, si esamini la religione, le leggi e i costumi di tutti i popoli cogniti e la influenza che debbono aver necessariamente sopra la poesia, i pregiudizi ed i vantaggi che ne risultano, e l'uso ragionevole che potrebbe farsene, e su quest'uso dei rispettivi costumi, non sopra i costumi medesimi, si fondi una ragionevole censura de' principali poeti, che diriga il genio e fissi il gusto per modo che in mezzo al conflitto di tante varie opinioni e costumi, e nella immensa distanza di paesi e di secoli, la perfetta poesia sia universalmente ed ugualmente riconosciuta e gustata, e quel ch'ella ha di straniero serva non a ributtar chi la legge, ma a condirla di novità, e a renderla più istruttiva e più dilettevole. Con un tal metodo si spargerebbe sopra le vere regole un lume che non lascerebbe luogo al dubbio o all'ambiguità; d'un'arte incerta, appoggiata su principii vaghi e precari, se ne farebbe una scienza suscettibile di dimostrazione; si fuggirebbero ugualmente gli eccessi, e di quei che dispregiano l'arte indistintamente, e di quei che col compasso alla mano giudicano delle bellezze poetiche; di quelli che giustificano tutto coi costumi stranieri, e di quei che giudicano di tutto secondo i costumi della loro

1. *premetter*: così sembra di dover correggere «permetter», che si legge nell'edizione 1762 e che è accolto anche dal Barbieri e dall'Ortolani.

nazione; si reciderebbero mille precetti arbitrari, si troncherebbero mille vane contese, si toglierebbero le ridicole pretensioni esclusive e le avversioni di gusto, si prevenirebbero mille ingiusti giudizi, e si assicurerebbe ad ogni poeta quel giusto grado di gloria di cui per la prevenzione sono generalmente defraudati in vita, e di cui rari godono pienamente ancor dopo morte.

Con queste viste io mi sono abbozzato in mente il piano d'un'opera, di cui per ora mi contenterò di presentar al pubblico il solo disegno. L'opera dovrebb'essere divisa in due libri, e il primo libro in due parti. Nella prima si supporrebbe che non esista ancora né la poesia né l'arte poetica, e prenderebbesi a rintracciare per quali strade un ragionatore illuminato di qualsivoglia nazione avrebbe potuto accorgersi della possibilità d'una tal arte, e come per quelle medesime l'avrebbe perfezionata: ognuno si vedria nascere e crescere la poesia, per dir così, tra le mani, e potrebbe assicurarsi della verità dei principii col testimonio del proprio interno sentimento: nella seconda, prescindendo da qualunque fatto istorico, si esaminerebbe colla pura ragione quali modificazioni debba ricever la poesia da' diversi sistemi religiosi, politici e morali de' vari popoli. Il secondo libro conterrebbe un'istoria ragionata della poesia di tutte le nazioni ed un'analisi imparziale delle opere de' più famosi poeti, la quale serviria di esempio e di prova di fatto a quanto si fosse stabilito nel libro precedente sopra i soli ragionamenti. Una *Storia filosofica della poesia* era già stata progettata dall'ab. Antonio Conti, il quale nella *Prefazione*[1] alle sue opere ne apre un prospetto magnifico e corrispondente alla sua vasta letteratura ed al suo spirito sistematico. Capace di adeguare l'ampiezza della materia sarebbe pure tra' nostri la dotta penna dell'eccellentiss. sig. Sebastiano Molino,[2] il quale in un discorso manoscritto da lui composto molt'anni fa e ben degno della pubblica luce, ragiona dell'origine della poesia con sublimità di principii, nobiltà di stile ed erudizione poco comune, cosicché farebbe desiderare ch'egli potesse rivolgersi intieramente a siffatti studi, se la dignità sua non lo richiamasse a più giovevoli ed importanti soggetti.

Quanto a me, bench'io conosca assai bene che un tal progetto richiederebbe ingegno e dottrina molto maggior della mia, pure

1. La *Prefazione* pubblicata dal Conti stesso in testa al I volume dell'edizione citata delle sue *Prose e poesie*. 2. *Sebastiano Molino* (1701-1768), uomo politico veneziano.

non è impossibile ch'io m'accinga, quando che sia, ad eseguirlo: né però mi rincrescerà di vedermi prevenuto da qualche altro, e mi compiacerò abbastanza d'aver additata quella via ch'io credo la migliore e la più sicura d'ogn'altra.

DALLE «POESIE DI OSSIAN ANTICO POETA CELTICO»

DISCORSO PREMESSO ALLA SECONDA EDIZIONE DI PADOVA DEL 1772

L'edizione, che ora si presenta al pubblico, dei poemi di Ossian trasportati in verso italiano, oltre l'esser compiuta, contenendo tutti i componimenti di questo poeta, che uscirono finora alla luce, ha di più molti notabili vantaggi sopra la precedente, anche rispetto alla parte già pubblicata nel 1763. Innanzi a tutto si ebbe

La prima conoscenza di Ossian da parte del Cesarotti risale agli ultimi mesi del 1762, quando egli a Venezia ebbe la possibilità di leggere, aiutato dall'amico Carlo Sackville, il *Fingal*, pubblicato l'anno precedente dal Macpherson. Il suo entusiasmo fu tale che egli si accinse, sempre con l'aiuto del Sackville, a tradurre in versi italiani e quel poema e gli altri che il Macpherson era venuto pubblicando nel frattempo. La traduzione, iniziata probabilmente tra la fine del 1762 e il principio del 1763, e uscita nel dicembre del 1763 in due volumi, a Padova presso il Comino, comprendeva tutti i poemi ossianici stampati dal Macpherson nel 1762 (tranne *Oitona* e *Berato*), ed era corredata, oltre che dalle note esplicative del letterato scozzese, anche da una serie di osservazioni di carattere morale ed estetico, aggiunte dal Cesarotti stesso alla fine di ogni canto o di ogni poemetto. Il favore con cui fu accolta tale edizione, e soprattutto il suo personale appassionamento per Ossian, spinsero il Cesarotti a stampare una seconda edizione nel 1772 (ancora presso il Comino di Padova) in quattro tomi, i quali comprendevano, oltre le traduzioni rivedute e corrette dei poemetti già stampati nella prima, anche quelle di tutti gli altri scritti ossianici pubblicati dal Macpherson dopo il 1762. In questa seconda edizione vennero soppresse le osservazioni del traduttore, solo in piccola parte riprese e rifuse in alcune note a piè di pagina: ma in compenso vi comparve un *Discorso* introduttivo, il *Ragionamento preliminare intorno i Caledoni*, la traduzione della *Dissertazione critica* del Blair, un *Indice dei nomi e delle cose principali contenute nelle poesie di Ossian* e un *Dizionario di Ossian*, ossia *Raccolta delle parole ed espressioni più singolari e notabili che s'incontrano in queste poesie, colla dichiarazione dei modi più oscuri*. Nella terza e definitiva edizione, pubblicata a Pisa nel 1801, pure in quattro tomi (*Opere*, II-V), il Cesarotti, come dice l'*Avviso degli editori* (certo scritto o ispirato, al solito, dall'autore stesso), «si compiacque di riveder nuovamente la sua traduzione da capo a fondo, collazionandola col testo inglese, e insieme anche colla traduzione francese del Le Tourneur, revisione che produsse alcuni leggeri cangiamenti atti a fissare, sviluppare e far gustar meglio il senso dell'autor celtico. Quel ch'è più, ciò gli diede occasione di spargere per tutto il corso dell'opera una folla di piccole ma preziose annotazioni, nelle quali, confrontando le sue espressioni con quelle del testo, rende ragione delle piccole diversità che ci corrono, come pure delle libertà ch'egli non ebbe scrupolo di prendersi, ove gli parve d'esser autorizzato o dal buon senso o dal gusto». Ma oltre

principal cura di rischiarare il testo dell'autore, di spianarne le difficoltà e di aiutare ancor più che per l'innanzi l'intelligenza e la memoria de' leggitori. E siccome l'imbarazzo di chi legge può risultar e dall'oscurità dei fatti e dalla novità dello stile, s'è cercato di provvedere ugualmente all'uno ed all'altro. A questo fine si è premesso all'opera un ragionamento preliminare, che prepari gli spiriti a questa lettura, presenti un compendio delle cose più necessarie a sapersi e prevenga quella sorpresa che suol arrestare e confondere; si è largheggiato nelle annotazioni, che tendono a fissar il senso più volte ambiguo dell'originale e a ricordar le usanze de' Caledoni, a cui fa allusione il poeta; finalmente si aggiunsero nel fine due indici copiosi ed esatti, l'uno dei nomi e delle cose, l'altro delle maniere e locuzioni più singolari o notabili colle loro oppor-

che per questa revisione e per l'aggiunta di queste nuove note, la terza edizione si distingue dalla seconda in quanto riprende quasi tutte le osservazioni della prima, in parte inserendole fra le note a piè di pagina, in parte raggruppandole alla fine di ogni tomo. Inoltre l'*Indice dei nomi e delle cose* viene ora sostituito da un *Indice poetico* «non già disposto per alfabeto, ma classificato e distribuito secondo l'ordine e le divisioni dell'arte», in cui sono «accennati coll'indicazion delle pagine i luoghi più distinti, nei quali risplende l'eccellenza di Ossian in ciascheduno dei vari pregi poetici»; mentre il *Dizionario* è ampliato con l'aggiunta di altre frasi ed espressioni caratteristiche, tra le quali sono «anche comprese e contrassegnate molte locuzioni del traduttore». Invece la traduzione della *Dissertazione* del Blair è qui sostituita da un *Compendio* della stessa fatto dal Cesarotti, e da lui corredato di nuove note. Su questa terza e definitiva sono condotte tutte le numerose edizioni successive complete e parziali (un elenco in K. WEITNAUER, *Ossian in der italienischen Literatur*, in «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», Neue Folge, XVI, Berlin 1906). Le migliori scelte commentate sono: *Poesie di Ossian*, a cura di G. Balsamo Crivelli, Torino, Paravia, 1924, che però riproduce solo in parte le note del Cesarotti; e quella compresa nelle *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, citate, che riporta invece tutte queste note, aggiungendo anche le varianti principali tratte dalle due edizioni precedenti. Nella nostra scelta, necessariamente limitata, si sono riportati, oltre l'importante *Discorso* introduttivo, *Fingal*, il primo poema tradotto e quello corredato dalle note più abbondanti ed interessanti, e, tra i poemetti minori, *Cartone*, *I canti di Selma* e *La notte*, non tanto perché siano in senso assoluto i migliori, quanto perché sono sembrati i più adatti a mostrare nei suoi vari aspetti ed anche nei suoi limiti il gusto del Cesarotti traduttore, e anche perché sono tra i più ricchi di quelle immagini e di quei moduli stilistici, di cui si varranno i poeti successivi e particolarmente il Foscolo e il Leopardi. Il nostro testo riproduce quello dell'edizione pisana del 1801, ma tiene presenti le due edizioni anteriori, non solo per correggere gli eventuali errori della terza, ma anche per trarne le varianti rispetto a questa, varianti che ci è sembrato opportuno riprodurre integralmente (indicando quelle della prima edizione con la sigla I e quella della seconda con la

tune dichiarazioni.[1] Molti di questi modi di dire non sono veramente di Ossian; tutti però, s'io non m'inganno, sono lavorati sul medesimo tornio e corrispondono alla forma di concepire e di esprimersi ch'è naturale a questo poeta. Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una, che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile. Questo è il capo per cui specialmente può rendersi utile una traduzione di questo genere, e questo è l'oggetto ch'io mi sono principalmente proposto. Io osai dire a me stesso con Orazio:

. . . Ego cur, acquirere pauca
si possum, invideor?[2]

I poemi già pubblicati furono da me riveduti, ritoccati e corretti in più d'un luogo; avendo io profittato assai volentieri degli avvisi delle persone d'intelligenza e di gusto in queste materie. E qui, poiché mi cade in acconcio, è ben dritto ch'io renda onorata testimonianza a quelli che furono distintamente benemeriti di questa fatica. S'io potei far qualche piacere agli amatori della poesia, presentando loro le opere di Ossian tradotte nella nostra lingua, protesto dinanzi al pubblico, con una dolce compiacenza, di doverlo principalmente al signor Carlo Sakville,[3] gentiluomo inglese, a cui da molto tempo sono stretto coi vincoli della più cara amicizia. Questo giovine signore, intendentissimo della lingua italiana e di ottimo gusto nella poesia come in tutte le buone arti, abitando allora in Venezia, non solo mi diede le prime notizie di questo

sigla II), dato l'interesse che esse rivestono per chi voglia seguire l'elaborazione stilistica di opere così importanti appunto nella storia dello stile preromantico e romantico italiano. Sono poi riportate, naturalmente, le note a piè di pagina del Cesarotti e quelle del Macpherson da lui tradotte, e che verranno indicate rispettivamente con le sigle C ed M. Per maggior chiarezza le abbiamo fatte precedere, in corsivo, dalle parole cui si riferiscono. Nelle citazioni in nota dell'*Iliade* il Cesarotti rinvia alla propria traduzione in versi, intitolata *Morte di Ettore* (1795); fra parentesi quadre diamo i numeri dei versi del testo greco. Il *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772* è tratto dalle *Opere*, II, pp. 1-19; nella edizione del 1772 il titolo era *Il traduttore italiano a chi legge.*

1. *A questo fine . . . dichiarazioni*: cfr. il cappello che precede. 2. Cfr. *Ars poet.*, 55-6 («Se io posso acquistare [alla lingua latina] qualche nuova espressione, perché impedirmelo?»). 3. *Carlo Sakville*: o Sackville, nato a Venezia di padre inglese.

straordinario poeta e me ne fece gustar qualche saggio, ma m'inanimò gagliardamente a intraprender questa fatica; tuttoché allora io non fossi atto ad eseguirla da me, avendo appena qualche tintura della lingua inglese. Scortato dalla sua perpetua assistenza per l'intelligenza letterale del testo, giunsi a metter in verso la prima parte di queste poesie; e mi resi poi atto a compier da me solo il restante dell'opera, quando comparvero gli altri componimenti di Ossian. La parte già data al pubblico, e molti poemi della seconda, furono ultimamente riveduti da capo a fondo e confrontati col testo inglese dal signor Domenico Trant, gentiluomo d'Irlanda, fregiato ugualmente della soda e della polita letteratura e di candidissimi costumi; il quale, a riserva d'alcuni pochi luoghi, onorò la mia opera della sua lusinghiera ed autorevole approvazione. Nella stessa guisa avrei fatto uso assai di buon grado dei consigli di tutte le persone illuminate, se gli uomini fossero tanto pronti ad ammonire cortesemente, quanto lo sono a vilipendere e a mordere.

Ad ogni modo però mi sarebbe stato impossibile di soddisfare al desiderio di tutti i lettori. Alcuni brameranno forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse caledonio, e che lo avessi sfigurato per farlo italiano: ciascheduno legge una traduzione con uno spirito differente, e in questo genere, come negli altri, il pregiudizio tiene spesso il luogo della ragione. Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiarmi di tener un personaggio di mezzo fra il traduttore e l'autore. Scorgo con molta compiacenza che tutte le mie idee precedenti intorno l'arte del tradurre si accordano perfettamente colle dottrine che ne dà il signor d'Alembert nelle sue osservazioni sopra quest'arte, premesse alla sua traduzione d'alcuni squarci di Tacito.[1] Il giudizio e l'esempio di questo grand'uomo compensa largamente i buoni traduttori dell'ingiustizia che loro vien fatta dal volgo letterario; il quale suol mettergli sempre al di sotto, non dirò dei geni originali, che ciò è ben giusto, ma anche degli scrittori mediocri, i quali si credono originali, perché il loro nome campeggia solo nel frontispizio d'un

1. *dottrine . . . Tacito*: cfr. d'Alembert, *Observations sur l'art de traduire*, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, III, Amsterdam 1756, pp. 3-32. Queste osservazioni costituirono, nel Settecento, un punto di partenza obbligato per ogni discussione sul problema, allora vivissimo, del tradurre.

libro, in cui bene spesso non hanno quasi altro di proprio che la freddezza. Le osservazioni del signor d'Alembert meriterebbero d'esser trascritte da capo a fondo: i traduttori ed i critici possono trovare ugualmente da profittarci. Permettano questi ch'io ne alleghi qui un solo squarcio, contenente alcuni riflessi, di cui alcuni di loro mostrano più d'una volta d'aver bisogno. «Fra tutte le ingiustizie delle quali i traduttori sono in dritto di reclamare, la principale si è la maniera che sogliono tenere i critici per censurarli. Non parlo delle censure vaghe, puerili, infedeli, che non meritano veruna attenzione: parlo d'una censura appoggiata alle sue ragioni, ed anche giusta in apparenza, e sostengo che questa medesima in materia di traduzioni non basta. Si può dar giudizio d'un'opera libera, ristringendosi ad esporre in una critica ragionata i difetti che vi si trovano, perché l'autore era padrone del suo piano, di ciò che dovea dire e della maniera di dirlo: ma il traduttore si trova in uno stato sforzato, rapporto a tutti questi punti, ed è costretto a marciare per un sentiero stretto e sdrucciolevole che non è di sua scelta, e a gittarsi talvolta da un lato per iscansare il precipizio. Perciò volendo censurarlo con giustizia, non basta mostrare che egli è caduto in qualche errore, convien inoltre convincerlo ch'egli poteva far meglio o ugualmente bene, senza cadervi. In vano gli si rimprovera che la sua traduzione manca d'una esattezza rigorosa, se non gli si mostra ch'egli potea conservarla senza perder nulla dal canto della grazia: invano si pretende ch'egli non abbia spiegata tutta l'idea dell'autore, se non gli si prova ch'ei potea farlo senza render la copia debole e languida: invano si taccia la sua traduzione di soverchia arditezza, se alle sue maniere non se ne sostituiscono alcune altre più naturali ed ugualmente energiche. Non bisogna dunque stupirsi se in questo genere di scrivere, come in tutti gli altri, le buone critiche sono ancora più rare delle buone opere.»[1] Se mai traduttore meritò questa equità o, se così vuol chiamarsi, condiscendenza da' suoi lettori, par certo che debba meritarla chi si mette a lottare con un originale della tempra di Ossian. Mi sarebbe stato assai grato di poter presentare ai lettori, a fronte della traduzione poetica, il testo istesso di Ossian tradotto letteralmente in prosa italiana: si conoscerebbe allora chiaramente con qual atleta io fossi alle prese. Qualche luogo citato qua e là in quest'opera potrà dar qualche piccolo saggio del suo stile. Le sue

1. Cfr. d'Alembert, *Observations* ecc., III, ed. cit., pp. 30-2.

virtù e i suoi difetti sono ugualmente intrattabili, ed egli resiste per ogni lato alla forza e alla desterità di chi vi si accosta. Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa de' suoi adoratori eccessivamente pusillanime. Aggiungesi anche la natura del metro, che quantunque sembrasse il più acconcio, pure non si accordava molto collo stile del mio originale.[1] Del resto, se mi si mostra che ho sbagliato il senso dell'autore, ch'io l'ho sfigurato o gli ho fatto perdere qualche parte di bellezza o di forza, io accetterò queste censure per buone e valide, e soffrirò volentieri d'esserne corretto o ripreso. Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo e di rettificarlo, e talora anche di abbellirlo e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa che di pentirmene. Ragionando un giorno un mio dotto e colto amico con varie persone di lettere, ed essendosi detto da non so chi che l'Omero inglese di Pope[2] non era Omero: — No invero, — diss'egli — perch'egli è qualche cosa di meglio. — Felice il traduttore che può meritar una tal censura!

Recherà forse meraviglia ad alcuno di non vedere in questa edizione le osservazioni che si trovano nella precedente al fine di cadaun poema e tendono a sviluppare il merito poetico di Ossian. Ma oltre che io non avrei potuto continuar sullo stesso piano senza accrescer soverchiamente la mole dell'opera, altre ragioni m'indussero ad abbandonarlo. Io avea dapprima creduto necessario il far ciò, per metter in cammino i lettori affatto nuovi nella storia e nell'idee particolari di questo poeta; per avvezzarli ad entrar nello spirito di Ossian, e a sentir meglio certe bellezze, che la novità e rapidità dello stile non avrebbe da principio lasciato ravvisare sì agevolmente. Ora che queste poesie, e con loro le mie osservazioni medesime, sono già sparse per le mani di tutti i letterati d'Italia, rinunzio assai volentieri al personaggio talora utile e più spesso

1. Vedasi osserv[azione] 1 al poema drammatico di *Comala* (C.). Cfr. *Opere*, III, p. 341. Nell'edizione 1772 due passi di questa osservazione erano inseriti nel testo, appunto in questo luogo. 2. *Omero* . . . *Pope*: allude alla traduzione, in *heroic couplets*, dell'*Iliade*, fatta dal Pope tra il 1715 e il 1720, e seguita da quella dell'*Odissea*, compiuta tra il 1725 e il 1726.

noioso di comentatore, e pago di aver procurato di far intendere il mio poeta, lascerò agli altri la cura di esaminarlo. Ma ciò che sopra tutto fece ch'io credessi superflue le mie osservazioni, fu la dissertazione del signor Blair, professore di belle lettere in Edimburgo, la quale si troverà nel 4° volume di questa edizione.[1] Ella uscì alla luce l'anno dopo che fu pubblicata in inglese la prima parte delle poesie di Ossian, che si credeva che avesse ad esser la sola; e non giunse a mia conoscenza se non poscia che la mia traduzione era già uscita da' torchi. Questo dotto critico mostra assai bene sotto qual punto di vista debbano riguardarsi i poemi di Ossian; ed esamina partitamente cadauno di essi, rilevando il loro merito particolare con molta accuratezza e dottrina. Egli fa inoltre un parallelo nelle forme fra Omero ed Ossian, cosa ch'io pure aveva fatta talora occasionalmente in alcune delle mie osservazioni. Esaminando con attenzione i sentimenti dell'erudito scozzese, si troverà che in questo confronto i suoi giudizi s'accordano assai spesso co' miei, tuttoché egli si spieghi in un modo più circospetto e meno sensibile. Molti diranno ch'io pure avrei dovuto farmi una legge della medesima ritenutezza: ma, quanto a me, confesso d'aver creduto che quanto si dona alla circospezione, tanto si tolga alla schietta verità dovuta alla buona critica, e che il non osare mostrarsi pienamente libero in materia di lettere, sia una specie troppo meschina di servitù.

M'è noto che le mie osservazioni non andarono molto a grado di quella classe d'uomini che vorrebbe stabilire un'idolatria letteraria, e ch'essi affettarono di crederle prodotte da quelle disposizioni di spirito da cui mi glorio d'essere maggiormente lontano. Siccome non v'è nulla di più comune quanto l'alterar i colori delle cose, e attribuir a quelli che dissentono da noi quelle opinioni che possono metterli in odiosità presso il maggior numero; così credo

1. Nella nostra si troveranno le osservazioni; e per ovviare allo sconcerto di veder ripetute le stesse cose, l'autore ha compendiato la dissertazione del Blair, come si è detto nel nostro avviso (Nota degli editori di Pisa). Hugh *Blair* (1718-1780), critico inglese di formazione tra empiristica e classicistica, fu tra i primi banditori di Ossian in Europa con la dissertazione ricordata dal Cesarotti (*A critical Dissertation on the Poems of Ossian*, 1763), nella quale paragonava, e per vari aspetti anteponeva, il poeta celtico ad Omero. Un regresso verso il classicismo rappresentano invece le sue diffusissime *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1782), compendiate in Italia dal Soave e dal Galeani Napione.

necessario di spiegar con precisione e candore i miei sentimenti a quelli da cui solo può esser prezzo dell'opera il farsi intendere. Questi non sono né i malevoli che non si disarmano a verun patto, né quei pesanti eruditi a cui una stupida ammirazione tien luogo di gusto, e l'autorità di ragione: sono i giovani chiamati dalla natura allo studio delle lettere, ma che non hanno ancor formato abbastanza il loro giudizio; sono i ragionatori che fondarono le loro opinioni, qualunque sieno, non sulla prevenzione, ma su i principii; sono finalmente anche certe persone assennate, moderate e candide, ma che non sembrano conoscere abbastanza in che differiscano tra loro una libertà nobile e una condannabile temerità. A tutti questi io dichiaro ch'io non ho mai preteso di levare ad Omero la giusta riputazione che gli è dovuta, come a «primo pittor delle memorie antiche»;[1] come ad inventor fra noi e padre della poesia epica; come finalmente a quello il di cui genio diversamente modificato inspirò poscia tutti quelli che si distinsero in questa gloriosa carriera: ch'io non ho mai negato ch'egli non sia un poeta grande ed ammirabile per molti capi; ch'egli non abbia regolarità di condotta, ricchezza d'espressione, varietà di caratteri, armonia imitativa di numero, pieghevolezza di stile, grandissima naturalezza animata spesso da molta sublimità: ma ho negato ciò non per tanto, e nego tuttora, ch'egli perciò debba risguardarsi come il «pontefice» della poesia; ch'egli solo abbia il privilegio dell'infallibilità, e debba essere adorato piuttosto che giudicato; che le sue virtù siano incommensurabilmente superiori a quelle degli altri; ch'egli debba in ogni sua parte considerarsi come modello; che o non si trovino difetti nelle di lui opere, o questi non sieno che picciole macchie che si ecclissano nella sua luce; che finalmente egli sia tanto meraviglioso e perfetto, quanto avrebbe potuto esserlo in mezzo alle sue circostanze. Dall'altro canto io conosco tutto ciò che può ragionevolmente opporsi al mio originale; conosco che mancano ad Ossian quasi tutti que' pregi che nascono dai raffinamenti convenzionali dell'arte e dalla perfezione della società; ch'egli ha spesso dell'uniforme, del cupo, del faticante, dell'inesatto e talora anche dello strano e dell'improbabile: ma sostengo che i suoi difetti sono assai più scarsi di quel che poteva aspettarsi dalla sua età, e che sono superati di gran lunga da molte sue proprie, singolari e sorprendenti

1. È un verso del Petrarca, *Trionfo della Fama*, III, 15; ma gli editori moderni leggono «pintor» in luogo di *pittor*.

virtù; ch'egli ha non solo tutte quelle che poteva dare il suo secolo, spinto ad un grado eminente, ma che egli, solo fra gli antichi, ne possede inoltre alcune altre che potrebbero far onore ai poeti dei secoli più raffinati. *Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi: trarne il miglior uso possibile per dilettare, istruire e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco*: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero. Del resto, non bisogna mai sbagliare il punto di vista sotto cui dee riguardarsi un poeta, né collocarlo in una classe non sua. Non dee ricercarsi da Ossian la elegante aggiustatezza di Virgilio, né la nobile e conveniente elevatezza del Tasso, né le viste filosofiche e lo stile pensato e brillante che distingue l'autor dell'*Enriade*.[1] Ossian è il genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita.

Alcuni però avrebbero voluto ch'io dichiarassi le mie opinioni in un modo men vivo, astenendomi da qualche tratto che non poteva riuscire a tutti ugualmente piacevole. A ciò rispondo ch'è proprio della prevenzione che detta leggi e dà sentenze arbitrarie con aria di despotismo, di generare negli uomini liberi un misto d'indignazione e di nausea, che alle volte traspira nei loro scritti, anche suo malgrado; e che qualora essi combattendo il fanatismo si restringono a qualche scherzo ingenuo, che ferisce le opinioni, non le persone, meritano piuttosto lode di moderazione, che taccia d'acerbità. Si pensi con qual dileggio puerile e insultante il satirico francese schernisca e vilipenda Perault, autore del *Parallelo fra gli antichi e i moderni*, perché osò credere che la prima strofa di Pindaro possa esser un pomposo guazzabuglio d'immagini:[2] con che tuono da invasato il Gravina, critico per altro fra i nostri di prima sfera, faccia l'apoteosi d'Omero, e con quali dottrine tratte dagli esempi omerici prenda a screditare il nostro Tasso,[3] poeta per cui possiamo francamente gareggiar coll'antichità: con qual dispettosa

1. *l'autor dell'Enriade*: Voltaire. 2. *il satirico francese . . . d'immagini*: allude alla polemica fra il Boileau e il Perrault, già ricordata nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, qui a p. 81, e cfr., ivi, la nota 1. 3. *il Gravina . . . Tasso*: nella *Ragion poetica*, lib. II, cap. XVIII, in *Opere scelte*, Milano 1819, pp. 178-80.

amarezza mad. Dacier si spieghi, non dirò intorno il signor de La Mothe, ma intorno il Pope medesimo, scrittore ugualmente benemerito d'Omero, pel doppio titolo di traduttore e di critico:[1] si consideri con qual sordida parsimonia i critici di professione parlino quasi a forza e di fuga del merito dei moderni, mentre hanno sempre l'incensiere alla mano per profumarne gli antichi: e quanto più spesso e con qual accanimento abbiano fatto la guerra ai più celebri poeti d'Italia e di Francia, per alcuni difetti scusabili, e spesso anche immaginari; chiudendo gli occhi alle tante luminose virtù che brillano nelle loro opere: si pensi, dico, a tutto ciò, e poi mi condanni chi vuole, se talora ho cercato di far sorridere il buon senso a spese della pedanteria.

Nam quis iniquae
tam patiens critices, *tam ferreus, ut teneat se?*[2]

Io però non avea mestiere di ricorrere col pensiero ad esempi antichi o stranieri dello stile che suol tenersi dalla maggior parte degli entusiasti d'Omero, avendo dinanzi agli occhi un esempio singolare d'invasamento in questo genere, nella persona d'un mio concittadino allora vivente;[3] uomo bensì dotto e pregevole per molte sue qualità, ma che certo era il più trasportato e feroce omerico che mai fosse al mondo. Egli avrebbe assai volentieri fondato un ordine di cavalleria militare a gloria di Omero, e sarebbe ito in capo al mondo per battersi in campo chiuso con chiunque non giurava che la sua Dulcinea letteraria[4] era il modello archetipo della perfezione. Il termine di Dulcinea spiega appunto adeguatamente le sue strane immaginazioni intorno a questo poeta. Imperciocché l'Omero ch'egli adorava non era quello che tutti leggono; egli era un altro concepito nel suo capo, a cui egli attribuiva certe sue strane e particolari bellezze, che non solo non furono mai in Omero, ma non vi furono neppure mai ravvisate da veruno de' più felici sognatori d'alcuna età. Un saggio delle sue bizzarre teorie può vedersi nella prefazione da lui premessa alla sua traduzione del poema

1. *mad. Dacier . . . critico*: allude alle *Causes de la corruption du goût*, su cui cfr. la nota a p. 71. 2. Giovenale, *Sat.*, I, 30-1 («Chi potrebbe essere tanto paziente, tanto ferreo di fronte alla critica ingiusta, da dominarsi?»). 3. *concittadino . . . vivente*: allude al gentiluomo padovano Paolo Brazzolo, che il Cesarotti conobbe in gioventù, e per invito del quale tradusse il *Prometeo* di Eschilo. 4. La *Dulcinea letteraria* del Brazzolo è evidentemente la poesia omerica.

d'Esiodo,[1] intitolato l'*Opere e i giorni*: ed è poi noto a chiunque ebbe occasione di conoscerlo, con qual ingenua schiettezza e con che aurea semplicità di stile egli usasse parlare dei più celebri poeti di tutte le nazioni, cominciando da Virgilio, e di tutti i loro estimatori, fregiando tratto tratto gli uni e gli altri del nome di quel modesto quadrupede[2] a cui Omero s'avvisò di paragonar il suo Aiace. Ad onta di ciò, la sua profonda cognizione della lingua greca, la sua facondia entusiastica, il suo gergo peripatetico-platonico accreditavano in qualche modo le sue medesime stravaganze, imponevano agl'inesperti che non possono giudicar da sé; e valevano a dar animo ad altri che, indifferenti al vero ed al falso, fanno servir le opinioni letterarie e l'altrui autorità a sfogo della propria malevolenza. Infastidito dalla lettura di vari scoliasti e dottori dell'arte poetica e pieno gli orecchi da lungo tempo delle prefate declamazioni, credetti che Ossian allora uscito mi desse opportuna occasione, non già di ricreder questo uomo, ch'era impossibile, ma di convincer i giovani e i men prevenuti, con questo esempio, che Omero non era né l'unico né il perfetto neppur nel suo genere, e ch'egli per più d'un capo aveva pagato un tributo non indifferente all'umanità. Imperciocché mostrando l'esempio d'un poeta il quale posto in circostanze somiglianti da un lato a quelle d'Omero, e da vari altri assai più svantaggiose e infelici, seppe contuttociò scansare alcuni difetti importanti del poeta greco e distinguersi per alcune virtù non molto familiari al primo; ne risultava di conseguenza che Omero avrebbe potuto essere più perfetto di quello ch'egli è, e che il suo esempio non doveva in ogni punto passar per legge. Questo è ciò che mi ha determinato a far nelle mie osservazioni il confronto tra Omero ed Ossian, e questo è lo spirito con cui quelle furono scritte. Del resto, tuttoché io creda d'aver ragioni valevoli per giustificare in gran parte le osservazioni suddette, io le abbandono senza pena al giudizio degli uomini di lettere, che tutti hanno dritto d'esser liberi al par di me. Pensi e parli ciascuno d'Omero e di Ossian come gli piace, io non me ne offenderò punto, né mai la semplice differenza nelle opinioni letterarie farà ch'io perda ai miei avversari la stima che può esser loro dovuta. Si confuti uno scrittore, si opponga sentimento a sentimento, principii a

1. Stampato in Padova presso il Conzatti l'anno 1765 (Nota degli editori pisani). 2. *quadrupede*: l'asino, a cui è paragonato Aiace nell'*Iliade*, XI, 558-62.

principii, tutto è permesso. Ma ciò che non è permesso né dal buon senso né dalla libertà fondamentale della repubblica delle lettere, ciò che sarà sempre una vergognosa e stomachevole pedanteria, indegna dello spirito illuminato del secolo, si è l'introdurre in questo, o negli studi innocenti, una superstiziosa tirannide, l'accusar d'empietà chi osa dubitare della divinità degli antichi, lo scatenarsi contro di esso, il fargli una guerra insidiosa, o il risponder agli argomenti con gl'improperi e combatter la ragione con l'arme del pregiudizio.

Io ho sempre creduto che in questo genere di cose si dovesse far uso coi vivi di politezza e coi morti di libertà; ma troppo spesso alcuni critici danno un esempio contrario, e si pregiano di superstizione coi morti e d'insolenza coi vivi. Comunque sia, io fo intorno la mia traduzione di Ossian la stessa protesta che ho fatto intorno le osservazioni. Non mi sarà mai discara una censura onesta ed ingenua, che mi faccia conoscere gli abbagli che ho preso o gli errori in cui sono caduto. Ma se alcuno crede meglio di usar, invece di ragioni, villanie o satire o altri modi scortesi e mordaci, non si aspetti da me altro in risposta che ciò che dissero gli Spartani a quei di Chio, che avevano lordata la sala delle pubbliche cene con mille brutture: «Si permette a quei di Chio d'operare villanamente».

FINGAL[1]

POEMA EPICO

Introduzione.

Arto, supremo re d'Irlanda, essendo venuto a morte, ebbe per successore Cormac suo figliuolo, rimasto in minorità. Cucullino figliuolo di Semo, signore dell'*isola della nebbia*, una dell'Ebridi, ritrovandosi a quel tempo in Ulster, ed essendo rinomatissimo per le sue grandi imprese, fu in un'assemblea di regoli e capi delle tribù radunate per quest'oggetto a Temora, palagio dei re d'Irlanda, eletto unanimamente custode del giovine re. Non avea governati molto a lungo gli affari di Cormac, quando fu recata la novella che Svarano figliuolo di Starno, re di Loclin, o sia della Scandinavia, avea disegnato d'invader l'Irlanda. Cucullino a tal nuova spedì tosto Munan figliuolo di Stirmal, guerriero irlandese, a Fingal, re o capo di que' Caledoni che abitavano la costa occidentale della Scozia, per implorarne soccorso. Fingal, mosso non meno da un principio di generosità che dall'affinità che passava tra lui e la famiglia regale d'Irlanda, risolse di far una spedizione in quel paese: ma prima ch'egli arrivasse, il nemico era già approdato ad Ulster. Cucullino in questo frattempo aveva raccolto il fiore delle tribù irlandesi a Tura, castello di Ulster, e mandati scorridori lungo la costa, perché gli dessero pronte notizie dell'arrivo del nemico. Tal è lo stato degli affari, quando il poema incomincia.

L'azione del poema non comprende che cinque giorni e cinque notti. La scena è nella pianura di Lena, presso una montagna chiamata Cromla, sulla costa di Ulster.

1. Dalle *Opere*, II, pp. 127-329.

CANTO I

ARGOMENTO

Cucullino postosi a seder solo sotto d'un albero alla porta di Tura, mentre gli altri capitani erano iti a caccia sul vicino monte di Cromla, è avvisato dello sbarco di Svarano da Moran figliuolo di Fitil, uno de' suoi scorridori. Egli raduna i capi della nazione; si tiene un consiglio, nel quale si disputa se debbasi dar battaglia al nemico. Conal regolo di Togorma, ed intimo amico di Cucullino, è di parere che debbasi differire sino all'arrivo di Fingal; ma Calmar, figlio di Mata, signor di Lara, contrada del Conaught, è d'opinione che si attacchi tosto il nemico: Cucullino, già desideroso di combattere, s'attiene al parere di Calmar. Nella rassegna de' suoi soldati, non vede tre de' suoi più valorosi campioni, Fergusto, Ducomano e Catbar. Giunge Fergusto, e dà notizia a Cucullino della morte degli altri due capitani. L'armata di Cucullino è scoperta da lungi da Svarano, il quale manda il figliuolo di Arno ad osservare i movimenti del nemico, mentre egli schiera le sue truppe in ordine di battaglia. Descrizione del carro di Cucullino. Le armate s'azzuffano; ma, sopraggiunta la notte, la vittoria resta indecisa. Cucullino, secondo l'ospitalità di que' tempi, invita Svarano ad un convito per mezzo del suo bardo Carilo. Svarano ricusa ferocemente l'invito. Carilo narra a Cucullino la storia di Grudar e Brassolis. Si manda, per consiglio di Conal, alcune scorte ad osservare il nemico: e con questo termina l'azione del primo giorno.

Di Tura accanto alla muraglia assiso,
sotto una pianta di fischianti foglie
stavasi Cucullin: lì presso, al balzo

1. *Di Tura accanto alla*: I: «Appo di Tura la». 3. *Cucullin*: Cucullino, figliuolo di Semo e nipote di Caithbath, druido celebre nella tradizione per la sua saviezza e pel suo valore. Nella sua gioventù sposò Bragela, figliuola di Sorglan; ed essendosi trasferito nell'Irlanda, visse qualche tempo con Connal, nipote, per via d'una figlia, di Congal, regolo di Ulster. Dopo una serie di grand'imprese fu ucciso in una battaglia in un luogo della provincia di Conaught. Vedi il poemetto intitolato *La morte di Cucullino*. Era tanto rinomato per la sua fortezza che passò in proverbio per dinotare un uomo forte: «egli ha la fortezza di Cucullino». Si mostrano le reliquie del suo palazzo a Dunscaich nell'isola di Schye: ed una pietra, alla quale egli legò il suo cane Luath, conserva ancora il suo nome (M.); *lì presso, al balzo*: I: «presso alla rupe»; II: «non lungi al balzo».

posava l'asta, appiè giacea lo scudo.
Membrava ei col pensiero il pro' Cairba 5
da lui spento in battaglia, allor che ad esso
l'esplorator dell'oceàn sen venne,
Moran figlio di Fiti. — Alzati, — ei disse
— alzati, Cucullin: già di Svarano
veggo le navi; è numerosa l'oste, 10
molti i figli del mar. — Tu sempre tremi,
figlio di Fiti, — a lui rispose il duce
occhi-azzurro d'Erina — e la tua tema
agli occhi tuoi moltiplica i nemici.
Fia forse il re de' solitari colli, 15
che a soccorrer mi vien. — No, no, — diss'egli
— vidi il lor duce: al luccicar dell'arme,
alla quadrata torreggiante mole,
parea masso di ghiaccio: asta ei solleva
pari a quel pin che folgore passando 20
disfrondato lasciò: nascente luna
sembra il suo scudo. Egli sedea sul lido
sopra uno scoglio, annubilato in volto

5. I e II: «Erano i suoi pensier col pro' Cairba». 7. I: «esplorator dell'oceàn sen venne». 11. *i figli*: l'originale ha: «eroi». Questo termine nel testo inglese vale semplicemente «un guerriero». Tra noi ha un senso più magnifico, e perciò sconveniente alla circostanza (C.). I e II: «gli eroi». 13. *occhi-azzurro*: nell'originale sono frequenti le parole composte. Il traduttore non ha trascurata questa energica bellezza, di cui la lingua italiana è suscettibile; ma nel tempo istesso procurò di sfuggir la durezza e la stravaganza della composizione (C.); *Erina*: Erin, nome dell'Irlanda, da *ear*, o *jar*, «occidente», e da *in*, «isola» (C.). 15. *il re de' solitari colli*: Fingal (C.). 17-21. *duce... nascente luna*: I: «duce, torreggiante, sodo / qual montagna di ghiaccio: a quell'abete / pari è la lancia sua, nascente luna»; II: «duce, torreggiante, sodo / qual montagna di ghiaccio: asta ei solleva / pari a quel pin che folgore passando / disfrondato lasciò: nascente luna». 19. *parea masso di ghiaccio*: nell'originale non vi sono che queste parole: «alto come una rupe di ghiaccio». Si è cercato di sviluppar il senso di questa espressione, come si fece in altri luoghi, avendo però sempre cura di non pregiudicare all'energia e vivacità della locuzione caratteristica del nostro autore (C.). 20-1. *pari... lasciò*: questa iperbolica immagine della persona di Svarano corrisponde alla gigantesca statura dei popoli settentrionali, attestata da tutti gli storici. Avvertasi inoltre che quel che parla è un uomo spaventato (C.). 23-4. *sopra... colle*: il testo ha: «simile a nuvola di nebbia sul colle». Non è sempre facile scorger il rapporto di

come nebbia sul colle. «O primo» io dissi
«tra' mortali, che fai? son molte in guerra 25
le nostre destre, e forti; a ragion detto
il possente sei tu; ma non pertanto
più d'un possente dall'eccelsa Tura
fa di sé mostra». «Oh,» rispos'ei col tuono
d'un'infranta allo scoglio e mugghiant'onda 30
«chi mi somiglia? al mio cospetto innanzi
non resistono eroi; cadon prostrati
sotto il mio braccio. Il sol Fingallo, il forte
re di Morven nembosa, affrontar puote
la possa di Svaran. Lottammo un tempo 35
sui prati di Malmorre, e i nostri passi
crollaro il bosco; e traballar le rupi
smosse dalle ferrigne ime radici;
e impauriti alla terribil zuffa
fuggir travolti dal suo corso i rivi. 40
Tre dì pugnammo e ripugnammo: i duci
stetter da lungi e ne tremar. Nel quarto
vanta Fingal che 'l re dell'oceàno

questi modi comparativi assai spesso vaghi e confusi. Io cerco di fissarne il senso possibilmente. La rupe di ghiaccio rappresentava la statura; ho creduto che la nuvola di nebbia non possa riferirsi che al volto (C.). I e II: «sopra uno scoglio, somigliante in vista / a colonna di nebbia». 34. Morven in lingua celtica significa una «fila d'altissimi colli». Probabilmente sotto questo nome si comprende tutta la costa fra il settentrione e l'occidente della Scozia (M.). 36. *Malmorre*: Meal-mor, «collina grande». Questo deve essere uno dei monti di Morven, come apparisce dal c. 6, v. 181 (M.). 36-7. *i nostri . . . bosco*: si sono ammollite un poco l'espressioni caricate dell'originale: «i nostri talloni rovesciarono il bosco, le rocce caddero dal loro sito». La traduzione dà a queste parole l'aria di quella figura che attribuisce il senso alle cose inanimate (C.). 43. *Fingal*: siccome i nomi caledoni sono poco favorevoli all'armonia del verso italiano, così il traduttore si è preso la libertà di farvi qualche cangiamento. Si avverte particolarmente che in questa traduzione i nomi i quali terminano in *al* e in *ar*, ora hanno l'accento sulla penultima sillaba, come nell'originale inglese, e ora si prendono all'italiana, come accorciamenti dei nomi in *alle* e in *arre*, nel qual caso hanno l'accento sull'ultima. Un'orecchia esercitata può sentir facilmente quando l'armonia del verso richiede una tal differenza. Contuttociò s'è creduto bene di porre ne' luoghi più dubbi il segno dell'accento, per facilitar la buona lettura ai meno

cadde atterrato; ma Svaran sostenta
ch'ei non piegò ginocchio e non diè crollo. 45
Or ceda dunque Cucullino oscuro
a lui, che nell'indomita possanza
l'orride di Malmor tempeste agguaglia».
— No, — gridò il duce dal ceruleo sguardo
— non cederò a vivente: o Cucullino 50
sarà grande, o morrà. Figlio di Fiti,
prendi la lancia mia; vanne, e con essa
batti lo scudo di Cabar che pende
alla porta di Tura: il suo rimbombo
non è suono di pace: i miei guerrieri 55
l'udiran da' lor colli. — Ei va; più volte
batte il concavo scudo: e colli e rupi
ne rimbombaro, e si diffuse il suono
per tutto il bosco. Slanciasi d'un salto
dalla roccia Curan; Conallo afferra 60
la sanguinosa lancia; a Crùgal forte
palpita il bianco petto; e damme e cervi
lascia il figlio di Fai. — Ronnàr, Lugante,
questo è lo scudo della guerra, è questa
l'asta di Cucullin: qua, qua, brandi, elmi, 65
compagni all'arme: vèstiti l'usbergo,
figlio dell'onda: alza il sanguigno acciaro,
fero Calmàr: che fai? su sorgi, o Puno,
orrido eroe; scotetevi, accorrete,
Eto, Calto, Carban: tu il rosseggiante 70
alber di Cromla, e tu lascia le sponde

esperti (C.); *'l re dell'oceàno*: cioè lui. Così sono spesso chiamati in queste poesie i re della Scandinavia (M.). 44. *sostenta*: sostiene. 53. *batti*: I e II: «picchia»; *Cabar*: Cathbait, avolo di Cucullino, rinomato pel suo valore. Lo scudo d'un eroe antico si conservava nella famiglia con una specie di rispetto religioso; e i suoi posteri ne facevano spesso uso per chiamar le genti a battaglia (C.). 62. *damme*: cerbiatti. 63. *Ronnàr, Lugante*: i due guerrieri qui nominati si chiamano vicendevolmente, e s'incitano l'un l'altro alla guerra (C.). 71. *Cromla*: Crom-leach significava tra' druidi un «luogo religioso». Qui è il nome proprio d'un monte sulla spiaggia d'Ullina o di Ulster (M).

del patrio Lena, e tu t'avanza, o Calto,
lunghesso il Mora, e l'agil piede impenna. —
Or sì gli scorgo: ecco i campion possenti
fervidi, accesi di leggiadro orgoglio. 75
La rimembranza dell'imprese antiche
sprona il valor natio. Sono i lor occhi
fiamme di foco, e dei nemici in traccia
van dardeggiando per la piaggia i sguardi.
Stan su i brandi le destre: escon frequenti 80
dai lor fianchi d'acciar lampi focosi.
Ciascun dal colle suo scagliossi urlando
qual torrente montan. Brillano i duci
della battaglia nei paterni arnesi,
precedendo ai guerrier: seguono questi 85
folti, foschi, terribili a vedersi,
siccome gruppo di piovose nubi
dietro a rosse del ciel meteore ardenti.
S'odon l'arme stridir; s'alzan le note
del bellicoso canto; i grigi cani 90
le interrompon cogli urli, e raddoppiando
l'indistinto fragor Cromla rintrona.
Stettersi tutti alfin sopra il deserto
prato di Lena, e l'adombrar, siccome
nebbia là per l'autunno i colli adombra, 95

72. *Lena*: fiume nell'Ulster presso una pianura dello stesso nome, ch'è il teatro della presente guerra (C.). 73. *il Mora*: nell'originale chiamasi «il fischiante scopeto di Mora». V'è un'altra contrada di questo nome in Morven, di cui si fa menzione in altri luoghi di queste poesie (C.); *e l'agil piede impenna*: in luogo di questo emistichio nel testo si ha: «il tuo candido fianco, il tuo fianco ch'è candido come la spuma del turbato mare, quando gli oscuri venti lo spingono contro la mormorante roccia di Cuton». Nell'edizioni precedenti questo luogo s'era tradotto letteralmente. Ora non ebbi cuore di farlo, e volli salvar l'onore piuttosto che le parole di Ossian. Era questo il momento di osservar la bianchezza del fianco di Calto e di rappresentarlo con questa importuna prolissità? Se però ad alcuno non piacesse il cambio, ecco la traduzione precedente: «lunghesso il Mora, e piega il bianco lato, / simile a spuma di turbato mare, / se ai scogli di Cuton l'incalza il vento» (C.). 74-5. *ecco . . . orgoglio*: il testo: «ora io scorgo i duci nell'orgoglio delle loro passate gesta» (C.). 85. *precedendo ai guerrier*: I: «e precedon gli eroi».

quando oscura, ondeggiante in alto poggia.
— Io vi saluto, — Cucullin comincia
— figli d'anguste valli, oh vi saluto,
cacciatori di belve; a noi ben altra
caccia s'appresta, romorosa, forte 100
come quell'onda che la spiaggia or fere.
Dite, figli di guerra: or via, dobbiamo
pugnar noi dunque, od a Loclin la verde
Erina abbandonar? Parla, Conallo,
tu fior d'eroi, tu spezzator di scudi, 105
che pensi tu? più d'una volta in campo
contro Loclin pugnasti; ed or vorrai
meco la lancia sollevar del padre?
— Cucullino, — ei parlò placido in volto
— acuta è l'asta di Conallo, ed ama 110
di brillar nella pugna e diguazzarsi
nel sangue degli eroi: pur se alla guerra
pende la man, sta per la pace il core.
Tu che alle guerre di Corman sei duce,
guarda la flotta di Svaran: stan folte 115
sul nostro lido le velate antenne
quanto canne del Lego; e le sue navi
sembran boschi di nebbia ricoperti,
quando gli alberi piegano alle alterne
scosse del vento; i suoi guerrier son molti: 120
per la pace son io. Fingàl, non ch'altri,
l'incontro scanseria, Fingallo il primo,
l'unico tra gli eroi, Fingàl, che i forti

101. *come . . . fere*: questo tratto serve all'evidenza del momento. Ma la forza e il rimbombo d'un'onda può mai paragonarsi al romore d'una battaglia? (C.). 103. *Loclin*: nome celtico della Scandinavia. In un senso più ristretto s'intende per questo nome la penisola di Iutlanda (C.). 104. *Conallo*: Connal, amico di Cucullino, era figliuolo di Cathbait, principe di Togorma, probabilmente una dell'isole Ebridi (C.). 114. *Corman*: Cormac, figlio di Arth, re d'Irlanda, rimasto erede del regno in età assai tenera, sotto la reggenza di Cucullino (M.). 117. *Lego*: lago nella provincia di Conaught, appresso il quale restò ucciso Cucullino (M.). 123-4. *Fingàl . . . arena*: nelle edizioni precedenti tutto il luogo fu tradotto letteralmente così: «. . . Fingàl dei forti / disperditor, come minuta

sperde, qual turbo la minuta arena. —
A lui rispose disdegnosamente 125
Calmàr figlio di Mata: — E ben va', fuggi,
tu pacifico eroe, fuggi, e t'inselva
tra' colli tuoi, dove giammai non giunse
luce d'asta guerriera: ivi di Cromla
i cervi insegui, ivi coi dardi arresta 130
i saltellanti cavriol del Lena.
Ma tu di Semo occhi-ceruleo figlio,
tu delle pugne correttor, disperdi
la stirpe di Loclin; scagliati in mezzo
dell'orgogliose schiere e latra e ruggi. 135
Fa' che naviglio del nevoso regno
più non ardisca galleggiar sull'onde
oscure d'Inistor. Sorgete o voi,
voi d'Inisfela tenebrosi venti,
imperversate tempeste, fremete 140
turbini e nembi. Ah sì, muoia Calmarre
fra le tempeste infranto, o dentro a un nembo
squarciato dall'irate ombre notturne;
muoia Calmar fra turbini e procelle,
se mai grato gli fu suono di caccia 145
quanto di scudo messagger di guerra.
— Furibondo Calmar, — Conàl riprese
posatamente — è a me la fuga ignota;
misi l'ale al pugnar; bench'anco è bassa

arena / disperde il vento, allor che i gonfi rivi / scorron per mezzo a Cona, e sopra i monti / con tutti i nembi suoi la notte siede». Ora si è pensato di omettere questo strascico imbarazzante di circostanze oziose, che affogano l'idea principale, e ne smaccano la forza invece di accrescerla (C.). 133. *correttor*: signore. 135. *ruggi*: l'originale: «rugghia tra le file del loro orgoglio» (C.). 136. *del nevoso regno*: della Scandinavia. In senso più ristretto s'intende con questo nome la penisola di Iutlanda (M.). 138. *Inistor*: Innis-tore, propriamente «l'isole delle balene»: ma spesso vengono comprese sotto questo nome tutte l'isole Orcadi (M.). 139. *Inisfela*: altro nome dell'Irlanda, così chiamata a cagione d'una colonia di Falani colà stabilita. *Inis-fail*, cioè «l'isola dei Fail, o Falani» (M.). 148. *è a me la fuga ignota*: I e II: «io non fuggii giammai». 149-50. *è bassa . . . Conallo*: l'eroe parla così per eccesso di modestia, poiché anzi

la fama di Conallo, in mia presenza 150
vinsersi pugne e s'atterrar gagliardi.
Figlio di Semo, la mia voce ascolta:
cura ti prenda del regal retaggio
del giovine Corman; ricchezze e doni
e la metà della selvosa terra 155
offri a Svaran, finché da Morven giunga
il possente Fingallo in tuo soccorso.
Quest'è 'l consiglio mio; che se piuttosto
la pugna eleggi, eccomi pronto; e lancia
brandisco e spada; mi vedrai tra mille 160
ratto avventarmi, e l'alma mia di gioia
sfavillerà nei bellicosi orrori.
— Sì sì, — soggiunse Cucullin — m'è grato
il suon dell'armi, quanto a primavera
tuono forier di desiata pioggia. 165
Su dunque tosto si raccolgan tutte
le splendide tribù, sicch'io di guerra
ravvisi i figli ad un ad un schierarsi
sulla pianura, rilucenti come
anzi tempesta il sol, qualora il vento 170
occidental le nubi ammassa, e scorre
il sordo suon per le morvenie querce.
Ma dove son gli amici? i valorosi
compagni del mio braccio entro i perigli?
Ove se' tu, Catbarre? ove quel nembo 175
in guerra Ducomano? e tu, Fergusto,
m'abbandonasti nel terribil giorno
della tempesta? tu de' miei conviti
nella gioia il primier, figlio di Rossa,
braccio di morte. Eccolo; ei vien, qual leve 180
cavriol da Malmorre. Addio, possente
figlio di Rossa, e qual cagion rattrista
quell'anima guerriera? — In su la tomba
di Catbarre, — ei rispose — in questo punto

era uno dei principali campioni di quei tempi, e Cucullino in questo poema istesso si pregia d'aver appresa da lui l'arte della guerra (C.). 172. *querce*: I: «querci».

s'alzano quattro pietre, e queste mani 185
sotterrar Ducoman, quel nembo in guerra.
Catbarre, o figlio di Torman, tu eri
raggio sul colle; o Ducoman rubesto,
nebbia eri tu del paludoso Lano,
che pel fosco d'autunno aer veleggia 190
e morte porta al popolo smarrito.
O Morna, o tra le vergini di Tura
la più leggiadra, è placido il tuo sonno
nell'antro della rupe. Ah tu cadesti
come stella fra tenebre che striscia 195
per lo deserto, e 'l peregrin soletto
di così passagger raggio si dole.
— Ma di', — riprese Cucullin — ma dimmi:
come cadder gli eroi? cadder pugnando
per man dei figli di Loclin? Qual altra 200
cagion racchiude d'Inisfela i duci
nell'angusta magion? — Catbar cadeo
per man di Ducomano appo la quercia
del mormorante rio; Ducoman poscia
venne all'antro di Tura, e a parlar prese 205

185. *quattro pietre*: le quattro pietre appresso gli antichi scozzesi contrassegnavano costantemente la sepoltura (M.). 187. *Torman*: tuono. Questa è la vera origine del Giove *Taramis* degli antichi (M.). 187-8. *tu eri raggio sul colle*: sembra che presso i Caledoni fosse un'usanza statutaria di non nominar mai un uomo morto di fresco senza un'apostrofe e una comparazione di lode. Quest'era per loro una specie del nostro *Requiem* (C.). 189. Il Lano era un lago della Scandinavia, che in tempo d'autunno esalava un vapore pestilenziale (M.). 192-4. *O Morna . . . rupe*: da queste parole niuno potrebbe immaginare il genere tragico di morte di cui morì questa bella (C.). 197. *passagger*: 1: «passegger». 199. *cadder*: 1: «cader». 202. *angusta magion*: così spesso vien chiamato da Ossian il sepolcro: «Ubi constituta est domus omni viventi» [«Dove è stabilita l'abitazione per ogni vivente»], *Giob.*, c. 30, v. 23 (C.); *Catbar cadeo*: risponde Fergusto. L'autore colla sua estrema rapidità tralascia spesso d'avvertire chi parli o risponda. Il traduttore ha creduto di poterlo imitare anche in qualche luogo ove il nome non è soppresso. Questa omissione sarà contrassegnata colla lineetta – (C.). L'avvertenza del Cesarotti non vale naturalmente per questa edizione, in cui si è adottata la punteggiatura moderna. 202-4. *Catbar . . . rio*: non si dice per qual cagione Catbar fosse ucciso da Ducomano, ma da quel che segue è facile intendere che ciò fu per furore di rivalità (C.).

all'amabile Morna: «O Morna, o fiore
delle donzelle, a che ti stai soletta
nel cerchio delle pietre, entro lo speco?
Sei pur bella, amor mio: sembra il tuo volto
neve là nel deserto, e i tuoi capelli 210
fiocchi di nebbia che serpeggia e sale
in tortuosi vortici, e s'indora
al raggio occidental. Sembran le mamme
due liscie, tonde, luccicanti pietre
che spuntano dal Brano; e le tue braccia 215
due tornite marmoree colonne,
che sorgon di Fingallo entro le sale».
«E donde vieni?» l'interruppe allora
la donzelletta dalle bianche braccia
«donde ne vieni, o Ducoman, fra tutti 220
i viventi il più tetro? oscure e torve
son le tue ciglia, ed hai gli occhi di bragia.
Comparisce Svaran? di', del nemico
qual nuova arrechi, Ducomano?». «O Morna,
vengo dal colle, dal colle de' cervi 225
vengone a te; coll'infallibil arco
tre pur or ne trafissi, e tre ne presi
coi veltri della caccia. Amabil figlia
del nobile Cormante, odimi: io t'amo
quanto l'anima mia: per te col dardo 230
uccisi un cervo maestoso; avea
alta fronte ramosa e piè di vento.»
«Ducoman,» ripigliò placida e ferma
la figlia di Cormante «or via, non t'amo,
non t'amo, orrido ceffo; hai cor di selce, 235
ciglio di notte. Tu, Catbar, tu solo
sei di Morna l'amor, tu che somigli
raggio di sole in tempestoso giorno.

208. *entro lo speco*: segue nel testo: «Roco mormora il rio, s'ode nell'aria / gemer la quercia antica, il lago è torbo, / scure le nubi; ma tu sembri, o bella» ecc. Ma che ha a fare questo preambolo colla bellezza di Morna per appiccarvi un *ma*? Intendea forse di fare un contrapposto? (C.). I versi citati comparivano in I e II. 215. *Brano*: torrente nell'Irlanda (C.).

Di', lo vedesti amabile, leggiadro
sul colle de' suoi cervi? in questa grotta 240
la sua Morna l'attende». «E lungo tempo
Morna l'attenderà,» ferocemente
riprese Ducoman «siede il suo sangue
sopra il mio brando. Egli cadeo sul Brano:
la tomba io gli alzerò. Ma tu, donzella, 245
volgiti a Ducomano, in lui tu fisa
tutto il tuo core, in Ducoman che ha 'l braccio
forte come tempesta». «Oimè! cadeo
il figlio di Torman?» disse la bella
dall'occhio lagrimoso «il giovinetto 250
dal bel petto di neve? ei ch'era il primo
nella caccia del colle? il vincitore
degli stranier dell'oceàno? Ah truce,
truce sei, Ducoman; crudele a Morna
è 'l braccio tuo: dammi quel brando almeno, 255
crudo nemico, ond'io lo stringa; io amo
il sangue di Catbar». Diede la spada
alle lagrime sue: quella repente
passògli il petto: ei rovinò qual ripa
di torrente montan; stese il suo braccio, 260
e così disse: «Ducomano hai morto;
freddo è l'acciaro nel mio petto; o Morna,
freddo lo sento. Almen fa' che 'l mio corpo
l'abbia Moina; Ducomano il sogno
era delle sue notti; essa la tomba 265
innalzerammi; il cacciator vedralla,
mi loderà: trammi del petto il brando,
Morna, freddo è l'acciar». Venne piangendo;
trassegli il brando: ei col pugnal di furto

253. *degli stranier dell'oceàno*: cioè dei popoli della Scandinavia. «Straniero» appresso di Ossian prendesi alle volte per «nemico». Lo stesso doppio senso aveva *hostis* appresso gli antichi Latini (C.). 263-4. *Almen . . . Moina*: 1: «Almen dammi a Moina, / la giovinetta». 264-5. *Ducomano . . . notti*: ella era innamorata di me (C.). 269. *ei . . . di furto*: il testo ha solo: «egli le trapassò il bianco lato coll'acciaro». Ma di qual acciaro si parla? La spada era già in mano di Morna. Parmi che questo termine non possa aver altro senso che quello che gli si è dato da me. L'av-

trafisse il bianco lato e sparse a terra 270
la bella chioma: gorgogliando il sangue
spiccia dal fianco; il suo candido braccio
striscian note vermiglie: ella prostesa
rotolò nella morte, e a' suoi sospiri
l'antro di Tura con pietà rispose. 275
— Sia lunga pace — Cucullin soggiunse
— all'alme degli eroi; le loro imprese
grandi fur ne' perigli. Errinmi intorno
cavalcion sulle nubi, e faccian mostra
de' lor guerrieri aspetti; allor quest'alma 280
forte fia ne' perigli, e 'l braccio mio
imiterà le folgori del cielo.
Ma tu, Morna gentil, vientene assisa
sopra un raggio di luna, e dolcemente
t'affaccia allo sportel del mio riposo, 285
quando cessò lo strepito dell'arme,
e tutti i miei pensier spirano pace.
Or delle mie tribù sorga la possa,
alla zuffa moviam; seguite il carro
delle mie pugne: a quel fragor di gioia 290
brillivi l'alma; mi sien poste accanto
tre lance, e dietro all'anelante foga
de' miei destrier correte. Io vigor quindi
novo concepirò, quando s'offusca
la mischia ai raggi del mio brando intorno. — 295
Con quel rumor, con quel furor che sbocca
torrente rapidissimo dal cupo
precipizio di Cromla, e 'l tuon frattanto
mugge su i fianchi, e sulla cima annotta;

verbio *di furto* aggiunto rende il fatto un po' più credibile. All'incontro il Le Tourneur colla sua traduzione lo rende ancor più difficile a concepirsi: «Elle retire l'épée du sein du guerrier: Ducomar en tourne la pointe sur elle, et perce son beau sein» (C.). Pierre Le Tourneur (1736-1788) pubblicò una traduzione completa dei poemi ossianici nel 1777. I e II: «ei di soppiatto intanto». 289. *zuffa*: I: «pugna»; *carro*: i regoli e signori della Brettagna usavano il carro in segno del loro grado (C.). 290-1. *delle mie pugne . . . mi sien*: I: «delle battaglie mie, con gridi e canti / l'accompagnate: mi sien». 293-4. *Io . . . concepirò*: nell'originale: «così la mia anima sarà forte ne' miei amici» (C.). I: «Io là dall'alto / vigor v'infonderò».

così vasti, terribili, feroci 300
balzano tutti impetuosamente
d'Inisfela i guerrier. Precede il duce,
siccome immensa d'oceàn balena
che gran parte di mar dietro si tragge.
Lungo la spiaggia ei va rotando, e a rivi 305
sgorga valor. L'alto torrente udiro
i figli di Loclin: Svaran percosse
lo scudo, e a sé chiamò d'Arno la prole:
— Dimmi, che è quel mormorio dal monte,
che par d'un sciame di notturni insetti? 310
scendono i figli d'Inisfela, o 'l vento
freme lungi nel bosco? In cotal suono
romoreggia Gormal, prima che s'alzi
de' flutti miei la biancheggiante cima.
Poggia sul colle, o figlio d'Arno, e guata 315
l'oscura faccia della piaggia. — Andonne,
ma tosto ritornò: tremante, ansante
sbarra gli occhi atterriti, e il cor nel petto
sentesi palpitar; son le sue voci
rotte, lente, confuse. — Alzati, o figlio 320
dell'oceàn, veggo il torrente oscuro
della battaglia, l'affollata possa
della stirpe d'Erina: il carro, il carro
della guerra ne vien, fiamma di morte,
il carro rapidissimo sonante 325
di Cucullin figlio di Semo. Addietro
curvasi in arco, come onda allo scoglio,
come al colle aurea nebbia: i fianchi suoi
son di commesse colorate pietre

309-10. *Dimmi . . . insetti*: questo tratto sarebbe insigne e convenientissimo al carattere di Svarano trasmodatamente orgoglioso. Ma conveniva arrestarsi qui, e non guastarlo colla interrogazione che segue. Allora si sarebbe ammirata cotesta grandezza d'orgoglio, al quale il romor dell'esercito nemico non sembra che il ronzio d'uno sciame d'insetti. Ma quando ei dubita che possa anche essere il vento che rugge nel bosco, non si vede più che la sproporzione della prima similitudine (C.). 313. *Gormal*: montagna della Scandinavia (C.). 322-3. *l'affollata . . . Erina*: i poderosi guerrieri irlandesi che si precipitano in folla.

variati e distinti; e brillan come 330
mar che di notte ad una barca intorno
de' remi all'agitar lustra e s'ingemma.
Forbito tasso è 'l suo timone, e 'l seggio
di liscio e lucid'osso: e quinci e quindi
aspro è di lance, e la più bassa parte 335
è predella d'eroi: dal destro lato
scorgesi il generoso, il ben-crinito,
di largo petto, di cervice altera,
alto-sbuffante nitritor destriero;
l'unghia sfavilla, ed i suoi sparsi crini 340
sembran quella colà striscia fumosa.
Sifadda ha nome, e Duronallo è l'altro,
che al manco lato del terribil carro
stassi, di sottil crin, di robusta unghia,
nelle tempeste dell'acciar bollente 345
veloce corridor, figlio del colle.
Mille strisce di cuoio il carro in alto
legano; aspri d'acciar bruniti freni
nuotano luminosi in biancheggiante
corona ampia di spume, e gemmi-sparse 350
lisce sottili redini scorrendo
libere van su' maestosi colli
de' superbi destrieri: essi la piaggia
libano velocissimi, qual nebbia
le acquose valli, e van ferocemente 355
con la foga de' cervi, e con la possa
d'aquila infaticabile che piomba
sulla sua preda, e col fragor del verno
là per le terga di Gormal nevose.
Sul carro assiso alto grandeggia il duce, 360
il tempestoso figlio della spada,

331-2. *mar . . . s'ingemma*: si accenna il lume fosforico che manda di notte l'acqua del mare agitata e rifranta. Nella prima edizione non si era ben colto il senso dell'originale. Il traduttore confessa con vera compiacenza di dover la correzione di questo luogo e d'alcuni altri ai giudiziosi avvertimenti del signor Domenico Trant, dottissimo e gentilissimo cavaliere irlandese (C.). 1: «mar che alla nave si rifrange e vibra». 342. *Sifadda*: Sulin-Sithfadda, «lungo passo» (C.).

il forte Cucullin, prole di Semo,
re delle conche: le sue fresche guance
lustrano a paro del mio tasso, e 'l guardo
de' cerulei suoi lumi ampio si volve 365
sottesso all'arco delle ciglia oscuro.
Volagli fuor come vibrante fiamma
del capo il crin, mentr'ei spingesi innanzi
crollando l'asta minacciosa: fuggi,
o re dell'oceàn, fuggi, ei s'avanza 370
come tempesta. — E quando mai — rispose
— mi vedesti a fuggir? quando ho fuggito,
figlio di codardia? Che? di Gormallo
le tempeste affrontai, quando dei flutti
torreggiava la spuma; affrontai fermo 375
le tempeste del cielo, ed or vilmente
fuggirò da un guerrier? Foss'ei Fingallo,
non mi si abbuieria l'alma di tema.
Alzatevi, versatemivi intorno,
forti miei mille, in vorticosi giri 380
qual rotante profondo; il brando vostro
segua il sentier del luminoso acciaro
del vostro duce, e dei nemici all'urto
siate quai rupi del terren natio,

363. *re delle conche*: s'è già detto che gli Scozzesi ne' loro conviti usavano di ber nelle conche, come pure lo usano i montanari ai giorni nostri. Perciò il termine di *conche* in queste poesie si usa spesso in cambio di «convito». *Re delle conche* significa «re de' conviti», cioè re ospitale e cortese (C.). 364. *a paro del mio tasso*: cioè, a paro del mio arco di tasso. Del resto, credo d'aver colto il vero senso delle parole dell'originale: «la sua rossa guancia è simile al mio polito tasso». Il Le Tourneur suppose che questa somiglianza stesse nel colore, e dà alla guancia di Cucullino la tinta *bazanée* in cambio di vermiglia, affine di accostarla a quella del tasso. Ma questa tinta non è mai quella degli eroi di Ossian, e l'epiteto di *polito* mi parve determinar il rapporto (C.). 364-6. *e 'l guardo . . . all'arco*: I e II: «e 'l guardo / de' ceruleo-giranti occhi ben sotto / giace dell'arco». 377. *guerrier*: I: «eroe». 380. *Mille* appresso di Ossian significa «esercito», benché composto di maggior moltitudine. Il numero finito è posto per l'infinito. Così Virgilio, [*Aen.*, I, 491]: «mediisque in millibus ardet» [«arde in mezzo a migliaia di guerrieri»], C. 381. *rotante*: vortice, gorgo. 381-2. *il brando . . . sentier*: I e II: «e vi spingete / dietro al sentier». 383-4. *e dei nemici . . . rupi*: I e II: «radicati, immoti / come le rupi».

che baldanzosamente alle tempeste 385
godon di farsi incontro, e stendon tutti
al vento irato i tenebrosi boschi. —
Come d'autunno da due balze opposte
iscatenati turbini focosi
s'accavallan tra lor, così l'un l'altro 390
s'avviluppan gli eroi; come dall'alto
di rotte rupi rotolon cadendo
due torrenti spumosi urtansi in giostra
con forti cozzi, e giù con le miste onde
van rovinosi a tempestar sul piano; 395
sì romorose, procellose e negre
Inisfela e Loclin nella battaglia
corronsi ad incontrar: duce con duce
cambiava i colpi, uomo con uom, già scudo
scudo preme, elmetto elmo, acciar percosso 400
rimbalza dall'acciaro: a brani, a squarci
spiccansi usberghi, e sgorga atro e fumeggia
il sangue, e per lo ciel volano, cadono
nembi di dardi e tronchi d'aste e schegge:
quai circoli di luce, onde s'indora 405
di tempestosa notte il fosco aspetto.
Non mugghiar d'oceàno e non fracasso
d'ultimo tuono assordator del cielo
può uguagliar quel rimbombo. Ancor se presso
fosservi i cento di Corman cantori, 410

391. *s'avviluppan gli eroi*: l'espressione dell'originale è languida in tal circostanza: «s'avvicinano» (C.). 391-3. *come... giostra*: v. Om., [*Il.*], c. 4, v. 515 [452-5], C. 398-401. *duce con duce... acciaro*: Omero, ivi, v. 506 [446-9]. Il traduttore inglese cita qui due versi di Stazio, [*Theb.*, VIII, 398-9]: «Iam clypeus clypeis, umbone repellitur umbo, / ense minax ensis, pede pes, et cuspide cuspis» [«Già scudo è respinto da scudo, umbone da umbone, spada minacciosa da spada, piede da piede, asta da asta»]. Egli loda il poeta latino d'aver imitato felicemente Omero. È però da osservarsi che nei versi di Stazio v'è piuttosto simetria che intrecciamento. Omero dipinse una battaglia; Stazio rappresenta una scherma (C.). 409. *Ancor se*: I e II: «ancor che». 410. *cantori*: il costume di condur seco i cantori nelle battaglie era comune non meno ai Celti che ai popoli della Scandinavia. Olao Triggueson, re di Norvegia, ne condusse seco alquanti in una spedizione, e collocatigli in una certa distanza: «Voi non canterete» disse

per dar al canto le guerresche imprese;
pur di cento cantor foran le voci
fiacche, per tramandar ai dì futuri
le morti degli eroi; sì folti e spessi
cadeano a terra, e de' gagliardi il sangue 415
sì largo trascorrea. Figli del canto,
piangete Sitalin; piangi, Fiona,
sulle tue piagge il grazioso Ardano.
Come due snelli giovinetti cervi
là nel deserto, essi cader per mano 420
del feroce Svaran: che in mezzo a mille
mugghiava sì che il tenebroso spirto
parea della tempesta, assiso in mezzo
dei nembi di Gormàl, che della morte
del naufrago nocchier s'allegra e pasce. 425
Né già sul fianco ti dormì la destra,
sir della nebulosa isola; molte
del braccio tuo furon le morti, e il brando
era un foco del ciel quando colpisce
i figli della valle: incenerite 430
cadon le genti, e tutto il monte è fiamma.
Sbuffan sangue i destrier; nel sangue guazza
l'unghia di Duronal, Sifadda infrange,
pesta corpi d'eroi: sta raso il campo
addietro lor, quai rovesciati boschi 435
nel deserto di Cromla, allor che 'l turbo

rivolto loro con fierezza «quel che avete udito, ma quel che avete veduto». Mallet, *Introd. alla storia di Danim.* (C.). Paul Henri Mallet (1730-1807) di Ginevra, pubblicò nel 1755 l'*Introduction à l'histoire du Danemark*, che molto contribuì al sorgere dell'interesse per il primitivo nordico. 411. *per . . . imprese*: il testo: «per dar la guerra al canto» (C.). I e II: «per intonare il bellicoso carme». 412. *foran*: I e II: «eran». 422. *il tenebroso*: I: «lo squillante». 427. *sir . . . isola*: Cucullino, signore dell'isola di Schy, non impropriamente chiamata l'*isola della nebbia*, perché gli alti suoi monti, sopra di cui s'arrestan le nuvole dell'oceano occidentale, vi cagionano una quasi perpetua pioggia (M.). 429. *foco del ciel*: nell'originale vi è «raggio», che talora presso Ossian dinota la folgore. Io non volli abusare di questo bel termine (C.). 434. *pesta . . . eroi*: v. Om., [*Il.*], c. 20, v. 412 [394], C. 434-5. *sta . . . lor*: l'originale: «la battaglia giace dietro loro» (C.). I: «rasa la pugna sta dietro lor».

sulla piaggia passò carco de' tetri
spirti notturni le rugghianti penne.
Vergine d'Inistorre, allenta il freno
alle lagrime tue, delle tue strida 440
empi le balze; il biondo capo inchina
sopra l'onde cerulee; o tu più bella
dello spirto dei colli in su 'l meriggio,
che nel silenzio dei morveni boschi
sopra d'un raggio tremulo di luce 445
move soavemente; egli cadeo.
È basso il tuo garzon, pallido ei giace
di Cucullin sotto la spada; e 'l core
fervido di valor più nelle pugne
non fia che spinga il giovinetto altero 450
de' regi il sangue ad emular. Trenarre,
l'amabile Trenar, donzella, è morto.
Empion la casa d'ululati i fidi
grigi suoi cani, e del signor diletto
veggon l'ombra passar. Nelle sue sale 455
pende l'arco non teso, e non s'ascolta
sul colle de' suoi cervi il corno usato.
Come a scoglio mille onde, incontro Erina
tal di Svaran va l'oste; e come scoglio
mille onde incontra, di Svaran la possa 460
così Erina incontrò. Schiude la morte
tutte le fauci sue; tutte l'orrende
sue voci inalza e le frammischia al suono
dei rotti scudi: ogni guerriero è torre
d'oscuritade, ed ogni spada è lampo. 465
Monti echeggiano e piagge, al par di cento
ben pesanti martelli alternamente

437-8. *carco . . . penne*: I: «carco dei tetri / spiriti della notte ambe le penne»; II: «ambedue l'ale». 439. *Vergine d'Inistorre*: forse la figlia del re d'Inistorre, ossia delle Orcadi. Trenar era figlio del re d'Iniscona, che si suppone una delle isole di Settland (M.). 446. *egli cadeo*: chi? bella ed interessante sospensione! (C.). 447. *È basso*: è a terra, è morto. 461-2. *Schiude . . . sue*: «dilatavit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino» [«l'inferno dilatò la sua anima, e spalancò smisuratamente la sua bocca»], *Isaia*, c. 5, v. 14 (C.).

alzantisi, abbassantisi sul rosso
figlio della fornace. E chi son questi,
questi chi son, che tenebrosi, orrendi 470
vanno con tal furor? Veggo due nembi,
due folgori vegg'io: turbati intorno
sono i colli minori, e trema il musco
sull'erte cime delle rupi annose.
E chi son questi mai, fuorché il possente 475
figlio dell'oceàno, e il nato al carro
d'Erina correttor? Tengon lor dietro
spessi sul piano ed anelanti sguardi
dei fidi amici, alla terribil vista
turbati, incerti: ma già già la notte 480
scende, e tra nubi i due campioni involve;
e all'orribil conflitto omai dà posa.
Di Cromla intanto sull'irsuto fianco
pose Dorglante i cavrioli e i cervi,
felici doni della caccia, innanzi 485
che lasciassero il colle i forti eroi.
Cento guerrieri a raccor scope in fretta

468-9. *rosso figlio della fornace*: il ferro rovente (C.); *E chi son questi*: questa è una maniera generalmente usata da Ossian per scuotere improvvisamente lo spirito, e fissar l'attenzione sopra un oggetto importante. Un tal modo è pur frequentissimo nella poesia ebraica, che ha moltissima affinità con quella di Ossian (C.). 471. *nembi*: I e II: «tuoni». 476. *nato al carro*: la voce *car-born* dell'originale può significare ugualmente «portato sul carro» e «nato al carro». Quantunque il primo significato sembri il più naturale e 'l più semplice, il traduttore s'è attenuto al secondo ch'è più poetico, e in fondo vale lo stesso: specialmente che si trova spesso in queste poesie *figlio del carro*, usato nel medesimo senso. Così *nato al carro* è quanto dire fra noi «nato al soglio» (C.). 477-80. *Tengon . . . incerti*: l'originale: «molti sono gli ansiosi occhi dei loro amici, mentre veggono loro oscuri sopra la piaggia» (C.). 485. *felici . . . caccia*: l'originale: «la fortuna della caccia» (C.). 487-90. *Cento . . . convito*: la tradizione ci ha trasmessa l'antica maniera d'apprestar il convito dopo la caccia. Formavasi un pozzo intonacato di pietre lisce. Intorno ad esso si raccoglieva un cumulo d'altre pietre lisce e piatte del genere delle focaie. Queste ugualmente che il pozzo si riscaldavano con le scope. Poi si deponeva una parte della cacciagione nel fondo del pozzo, ricoprendola con uno strato di pietre, e così facevano successivamente, sin che il pozzo veniva a riempiersi. Il tutto poi si ricopriva con le scope per impedir il fumo. Se ciò sia vero, non posso dirlo. So bene che si mostrano anche al giorno

dansi, trecento a scer le lisce pietre,
dieci accendon la fiamma, e fuma intorno
l'apprestato convito. Allor d'Erina 490
il generoso duce il suo leggiadro
spirito ripigliò: sulla raggiante
lancia chinossi e a Carilo si volse,
canuta prole di Chinfena, e dolce
figlio de' canti: — E per me solo adunque 495
s'imbandirà questo convito, e intanto
starà il re di Loclin sulla ventosa
spiaggia d'Ullina abbrividato, e lungi
dai cervi de' suoi colli e dalle sale
de' suoi conviti? Or via, Carilo, sorgi, 500
porta a Svaran le mie parole: digli
che la mia festa io spargo: ei venga in queste
ore notturne ad ascoltare il suono
de' miei boschetti, or che gelati, acuti
pungono i venti le marine spume. 505
Venga, e la dolce arpa tremante e i canti
ascolti degli eroi. — Carilo andonne
con la voce più dolce, e così disse
al re dei bruni scudi: — Esci dall'irte
pelli della tua caccia, esci, Svarano, 510

d'oggi alcuni pozzi, i quali il volgo dice che solevano servir a quest'uso (M.). 490-2. *Allor . . . ripigliò*: le parole del testo sono: «Cucullino, duce della guerra d'Erina, ripigliò la sua possente anima». Da ciò che segue è visibile che il senso non può esser che questo: che quel duce tornò alla sua naturale generosità. Se così è, l'aggiunto di *possente* non è il più proprio, o certo non il più chiaro. Il termine di *leggiadro* quadra assai meglio, avendo presso i buoni scrittori un senso misto di gentilezza e nobiltà d'animo, qualità caratteristiche di questo eroe. Del resto, il traduttor francese non colse nel segno quando tradusse: «Cucullin a recueilli sa grande âme» (C.). Il traduttore francese a cui si accenna è il Le Tourneur. 1: «il generoso duce in cotal guisa / se stesso rampognò». 493. *Carilo*: celebre cantore di Cucullino (C.). 498. *Ullina*: Ulster, provincia dell'Irlanda, il di cui nome sarà sempre al traduttore di gratissima ricordanza, per la dolce memoria che gli risveglia di Mylord Hervey, vescovo di London-Derry (C.). Frederick August Hervey (1730-1803), fautore delle riforme irlandesi. 508. *con la voce più dolce*: 1: «con l'armonica voce». 509-10. *Esci . . . caccia*: cioè: «lascia le pelli delle fiere uccise in caccia, sopra le quali ti stai sdraiato» (C.).

signor dei boschi: Cucullin diffonde
la gioia delle conche e a sé t'invita.
Vieni, o Svaran. — Quei non parlò, muggio,
simile al cupo brontolio di Cromla
di tempeste forier: — Quand'anche, Erina, 515
le giovinette tue mi stendan tutte
le lor braccia di neve, e faccian mostra
dei palpitanti petti, e dolcemente
girino a me gl'innamorati sguardi;
fermo quai mille di Loclin montagne 520
qui Svaran rimarrà, finché 'l mattino
venga co' raggi suoi dal mio oriente
a rischiarar di Cucullin la morte.
Grato mi freme nell'orecchio il vento
che percote i miei mari: ei nelle sarte 525
parlami e nelle vele, e mi rimembra
i verdi boschi di Gormàl, che spesso
a' miei venti echeggiar, quando rosseggia
la lancia mia dietro le belve in caccia.
A Cucullin tu riedi: a ceder pensi 530
l'antico trono di Cormano imbelle;
o i torrenti d'Erina, al nuovo giorno,
alle sue rupi mostreran la spuma
rossa del sangue del domato orgoglio. —
Carilo ritornò: — Ben — disse — è trista 535
la voce di Svaran. — Ma sol per lui; —
ripigliò Cucullin — tu la tua sciogli,
Carilo, intanto, e degli antichi tempi
rammenta i fatti; fra le storie e i canti
scorra la notte: entro il mio core infondi 540

521-2. *finché . . . oriente*: il Le Tourneur fece svanire affatto la bellezza singolare di questa espressione traducendo «jusqu'à ce que l'aurore se levant sur mes états». Ho sviluppato altrove i pregi originali di questa parlata, unica nella sua brutale sublimità (C.). Il Cesarotti allude alla sua «osservazione» relativa appunto a questi versi. 537. *ripigliò Cucullin*: Cucullino non degna nemmeno d'informarsi di quel che Svarano ha risposto, e senza curarlo, lo abbandona al suo brutale carattere (C.). 540-5. *entro . . . monti*: il senso più chiaramente è questo: «cantaci qualche storia o irlandese o scozzese; qualche canzone o tua o di Ossian» (C.).

la dolcezza del duol; ché molti eroi
e molte vaghe vergini d'amore
già fioriro in Erina, e dolci all'alma
scendon le note del dolor, che s'ode
Ossian cantar là d'Albion su i monti, 545
quando cessò la romorosa caccia,
e s'arresta ad udir l'onda del Cona.
— Venne in Erina nei passati giorni —
ei cominciò — dell'oceàn la stirpe.
Ben mille navi barcollar sull'onde 550
ver l'amabile Ullina. Allor s'alzaro
i figli d'Inisfela, e fersi incontro
alla schiatta dei scudi. Ivi Cairba,
cima dei duci, ed ivi era pur Gruda,
maestoso garzon: già lunga rissa 555
ebber tra lor pel variato toro,
che nella valle di Golbun muggia.
Ciascun volealo, e fu spesso la morte
già per calar sulle taglienti spade.
Pur nel gran giorno l'un dell'altro a lato 560
pugnar que' prodi; gli stranier fuggiro.
Qual nome sopra il colle era sì bello
quanto Gruda e Cairba? Ah perché mai
tornò 'l toro a muggir? quelli mirarlo
trescar bizzarro e saltellar sul prato, 565
candido come neve, e si raccese
l'ira dei duci: in sull'erbose sponde
del Luba essi pugnaro, e 'l maestoso

545. *Ossian*: si avverte che questo nome è sempre dissillabo, e dee pronunziarsi costantemente coll'accento nella penultima (C.); Albione è il nome generale della Brettagna. Ma in queste poesie si prende per la Scozia occidentale in un senso più ristretto e più proprio. La voce *Albione* deriva dall'altra *alpe*, «paese montuoso» (M.). 547. *e s'arresta . . . Cona*: l'originale: «e i ruscelli di Cona rispondono alla voce di Ossian». Ma poiché i ruscelli non lasciano di mormorare, sia che Ossian canti o che taccia, questo mormorio non è un onor particolare fatto dal Cona alla voce d'Ossian; tanto più che il suo rumore poteva affogarla. L'immagine sostituita ci parve più conveniente (C.). 558-9. *e fu . . . spade*: I: «e fu più volte il sangue / sopra la punta delle forti spade». 568. *Luba*: Lubar, fiume in Ulster (C.).

Gruda cadeo. Venne Cairba oscuro
alla valle di Tura. Ivi Bresilla, 570
delle sorelle sue la più leggiadra,
sedea soletta, e già pascendo il core
coi canti della doglia. Eran suo canto
le prodezze di Gruda, il giovinetto
de' suoi pensier segreti; ella il piangea 575
come già spento nel campo del sangue.
Pur sosteneala ancor picciola speme
del suo ritorno. Un cotal poco uscia
fuor delle vesti il bianco sen, qual luna
che da nubi trapela: avea la voce 580
dolce più ch'arpa flebile gemente:
fissa in Gruda avea l'alma, era di Gruda
il suo segreto sospiretto e il lento
furtivo sogguardar delle pupille:
«Gruda, quando verrai? guerriero amato, 585
quando ritorni a me?» Venne Cairba,
e sì le disse: «Or qua, Bresilla, prendi
questo sanguigno scudo, entro la sala
l'appendi per trofeo: la spoglia è questa
del mio nemico». Alto tremor le scosse 590
il suo tenero cor; vola repente
pallida, furibonda, il suo bel Gruda
trovò nel sangue, e gli spirò sul petto.
Or qui riposa la lor polve, e questi
due mesti tassi solitari usciro 595
di questa tomba, e s'affrettar l'un l'altro
ad abbracciarsi con le verdi cime.
Tu sul prato, o Bresilla, e tu sul colle
bello eri, o Gruda; il buon cantor con doglia
rimembrerà i tuoi casi, e co' suoi versi 600

575. *de' suoi pensier segreti*: l'originale: «della sua anima segreta» (C.). 576. *nel campo del sangue*: nella guerra contro quegli di Loclin (C.). 590-1. *Alto . . . cor*: Cairba non avea detto che «il mio nemico», col qual termine poteva intendersi un danese: ma per il cuor d'una amante la possibilità equivale alla certezza (C.). 596. *e s'affrettar l'un l'altro*: I e II: «e corsero anelanti».

consegnerà questi amorosi nomi
alla memoria di remote etadi.
— Dolce è la voce tua, Carilo, e dolce
storia narrasti: ella somiglia a fresca
di primavera placidetta pioggia, 605
quando sorride il sole, e volan levi
nuvole sottilissime lucenti.
Deh, tocca l'arpa, e fammi udir le lodi
dell'amor mio, del solitario raggio
dell'oscura Dunscaglia; ah tocca l'arpa, 610
canta Bragela: io la lasciai soletta
nell'isola nebbiosa. Il tuo bel capo
stendi tu, cara, dal nativo scoglio,
per discoprir di Cucullin la nave?
Ah che lungi da te rattienmi, o cara, 615
l'invido mar: quante fiate e quante
per le mie vele prenderai la spuma
del mar canuto, e ti dorrai delusa!
Ritirati, amor mio; notte s'avanza,
e 'l freddo vento nel tuo crin sospira. 620
Va' nelle sale de' conviti miei
a ricovrarti, e alle passate gioie
volgi il pensier; ché a me tornar non lice,
se pria non cessa il turbine di guerra.
Ma tu, fido Conal, parlami d'arme, 625
parla di pugne, e fa' m'esca di mente,
ché troppo è dolce la vezzosa figlia
del buon Sorglan, l'amabile Bragela
dal bianco sen, dalle corvine chiome.
— Figlio di Semo, — ripigliò Conallo 630
a parlar lento — attentamente osserva
del mar la stirpe; i tuoi guerrier notturni
manda all'intorno, e di Svaran la possa
statti vegliando. Il pur dirò di nuovo,
per la pace son io, finché sia giunta 635

610. *Dunscaglia*: Dunscaich. Nome del palagio di Cucullino (C.). 616-8. *quante . . . delusa*: l'originale: «e la sua bianca spuma t'ingannerà per le mie vele» (C.).

la schiatta del deserto, e che, qual sole,
l'alto Fingallo i nostri campi irraggi. —
Cucullin s'acchetò; colpì lo scudo
di scolte ammonitor: mossersi tosto
i guerrier della notte, e su la piaggia 640
giacquero gli altri al zufolar del vento.
L'ombre de' morti intanto ivan nuotando
sopra ammontate tenebrose nubi;
e per lo cupo silenzio del Lena
s'udiano ad or ad or gemer da lungi 645
le fioche voci e querule di morte.

638-9. *lo scudo . . . ammonitor*: l'originale: «lo scudo del suo allarme» (C.). I e II: «ministro di terrore».

CANTO II

ARGOMENTO

L'ombra di Crugal, uno degli eroi irlandesi ch'era stato ucciso in battaglia, apparisce a Connal e predice la sconfitta di Cucullino nel prossimo combattimento. Connal comunica a questo la sua visione, e lo sollecita vivamente a far la pace con Svarano: ma Cucullino è inflessibile per principio d'onore, ed è risoluto di proseguir la guerra. Giunge il mattino. Svarano propone a Cucullino disonorevoli condizioni, le quali vengono rigettate. La battaglia incomincia, e dura ostinatamente per qualche tempo, finché alla fuga di Grumal tutta l'armata irlandese va in rotta. Cucullino e Connal coprono la ritirata. Carilo conduce i soldati irlandesi ad un monte vicino, dove sono tosto seguiti da Cucullino medesimo, il quale scopre da lungi la flotta di Fingal, che s'avanzava verso la costa: ma sopraggiunta la notte, la perde di vista. Cucullino, afflitto ed abbattuto per la sua sconfitta, attribuisce questo sinistro avvenimento alla morte di Ferda suo amico, qualche tempo innanzi da lui ucciso. Carilo, per far vedere che il cattivo successo non seguita sempre coloro che innocentemente uccidono le persone a lor care, introduce l'episodio di Comal e di Galvina.

Posan gli eroi, tace la piaggia. Al suono
d'alpestre rio, sotto l'antica pianta
giace Conallo: una muscosa pietra
sostiengli il capo. Della notte udia
stridula acuta cigolar la voce 5
per la piaggia del Lena. Ei dai guerrieri
giace lontan, ché non temea nemici
il figlio della spada. Entro la calma
del suo riposo, egli spiccar dal monte
vide di foco un rosseggiante rivo. 10
Per quell'ardente luminosa riga
a lui scese Crugallo, uno dei duci

5. *la voce*: cioè il vento notturno; oppure le voci dell'ombre accennate sul fine del canto antecedente (C.). 9. *spiccar*: II: «spicciar». 11-4. *Per quell'ardente . . . Svaran*: può paragonarsi questa apparizione con quella dell'ombra di Patroclo ad Achille, *Ili.*, c. 23, v. 116 [65 sgg.], e quella di Ettore ad Enea presso Virgilio, [*Aen.*], l. 2, [270 sgg.], C.

poc'anzi estinti, che cadeo per mano
del fier Svaran. Par di cadente luna
raggio il suo volto; nugoli del colle 15
forman le vesti: sembrano i suoi sguardi
scintille estreme di languenti faci.
Aperta, oscura, nel mezzo del petto
sospira una ferita. — O Crùgal, — disse
il possente Conàl — figlio di Dedga, 20
chiaro sul colle, o frangitor di scudi,
perché pallido e mesto? Io non ti vidi
mai nelle pugne impallidir di tema.
E che t'attrista? — Lagrimoso e fosco
quegli si stette: sull'eroe distese 25
la sua pallida man, languidamente
alzò la voce in suon debole e roco
come l'auretta del cannoso Lego:
— Conàl, tu vedi l'ombra mia che gira
sul natio colle, ma il cadaver freddo 30
giace d'Ullina sull'ignude arene.
Più non mi parlerai, né le mie orme
vedrai sul prato: qual nembo di Cromla
son vuoto e lieve, e per l'aere galleggio
come nebbia sottile; odimi, o duce: 35
veggio l'oscuro nugolo di morte
che sul Lena si sta: cadranno i figli
d'Inisfela, cadran: da questo campo
ritirati, o Conallo; è campo d'ombre. —
Disse; e sparì come offuscata luna 40
nel fischiante suo nembo. — Ah no, t'arresta,
t'arresta, o fosco rosseggiante amico, —
disse Conàl — vientene a me; ti spoglia
di quel raggio celeste, o del ventoso
Cromla guerriero. In qual petrosa grotta 45
ricovri tu? qual verdeggiante colle

35. *come nebbia sottile*: I e II: «qual ombra nella nebbia». 39. *campo d'ombre*: cioè, destinato a raccoglier l'ombre d'un gran numero de' tuoi guerrieri che vi resteranno uccisi, se arrischi la battaglia (C.). 40-1. *sparì . . . nembo*: [Omero], *Ili.*, c. 23, v. 164 [100], C.

datti albergo e riposo? e non udremti
dunque nella tempesta o nel rimbombo
dell'alpestre torrente, allor che i fiacchi
figli del vento a cavalcar sen vanno 50
per l'aeree campagne? — Ei, così detto,
rizzasi armato; a Cucullin s'accosta,
picchia lo scudo; risvegliossi il figlio
della battaglia. — E qual cagion ti guida? —
disse del carro il reggitor sublime 55
— perché nel buio della notte armato
vieni, o Conàl? Potea la lancia mia
volgersi incontro a quel rumore, ond'io
piangessi poi del mio fedel la morte.
Conàl, che vuoi? Figlio di Còlgar, parla; 60
lucido è 'l tuo consiglio a par del sole.
— Duce, — ei rispose — a me pur ora apparve
l'ombra di Crùgal: trasparian le stelle
fosche per la sua forma; avea la voce
di lontano ruscello: egli sen venne 65
messaggero di morte; ei favellommi
dell'oscura magion. Duce d'Erina,
sollecita la pace, o a sgombrar pensa
dalla piaggia del Lena. — Ancor che fosche
per la sua forma trasparian le stelle, — 70
soggiunse Cucullin — teco, o Conallo,
l'ombra parlò? Questo fu 'l vento, amico,
che nelle grotte mormorò del Lena.
O se pur fu Crugàl, ché nol forzasti

47-9. *e non udremti . . . torrente*: in una nota dell'edizione 1763, poi soppressa nelle edizioni seguenti, il Cesarotti spiegava, citando il Vico e il Fontenelle, come sia proprio dei popoli primitivi, e dei fanciulli, dar senso e vita alle cose inanimate. 49-50. *i fiacchi figli del vento*: le aeree ombre dei morti. Cfr. anche al v. 77: *ospite dei venti*. 60. Sembra che *figlio* in questo luogo non significhi altro che «discendente»; poiché Connal non era figlio, ma nipote di Colgar, o Congal, essendo nato da Fioncoma, figlia di questo (M.). 63-4. *trasparian . . . forma*: cfr. Carducci, *Per il quinto anniversario della battaglia di Mentana*, 13-4: «Per le ferite ridono / pie le virginee stelle». 64. *avea la voce*: da questa espressione apparisce che i Caledoni supponevano che l'anima dei morti fosse materiale, e simile all'*idolon* dei Greci (M.).

di comparirmi innanzi? e non gli hai chiesto 75
dove sia l'antro suo, dove l'albergo
dell'ospite dei venti? Allor potrebbe
forse il mio brando rintracciar cotesta
presaga voce, e trar da quella a forza
il suo saper: ma 'l suo saper, Conallo, 80
credimi, è poco. Or come? Egli poc'anzi
fu pur tra noi: più su che i nostri colli
ei non varcò; chi della nostra morte
potriagli adunque rivelar l'arcano?
— L'ombre su i venti e sulle nubi in frotta 85
vengono e vanno a lor piacer, — soggiunse
il senno di Conàl — nelle spelonche
fanno alterni colloqui e degli eventi
parlano de' mortali. — E de' mortali
parlino a senno lor, parlin di tutti, 90
di me non già, ché 'l ragionarne è vano.
Scordinsi Cucullin, perch'io son fermo
di non fuggir. Se fisso è pur ch'io caggia,
trofeo di gloria alle future etadi
sorgerà la mia tomba; il cacciatore 95
verserà qualche lagrima pietosa
sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela
sarò memoria ognor dolce ed acerba.
Non temo di morir, di fuggir temo
e di smentirmi: ché più volte in guerra 100
scorsemi vincitor l'alto Fingallo.
O tenebroso fantasma del colle,
su via mostrati a me, vien sul tuo nembo,
vien sul tuo raggio; in la tua man rinchiusa
mostrami la mia morte, aerea forma; 105

87. *il senno di Conàl*: cioè, il saggio Connal. Questa maniera è frequente appresso i poeti greci e latini: «sententia dia Catonis» [«la divina massima di Catone», Orazio, *Sat.*, I, II, 32], C. 89-91. *E de' mortali . . . è vano*: questa risposta è simile a quella di Ettore a Polidamante. V. [Omero], *Ili.*, c. 12, v. 259 [230 sgg.], C. 94-5. *trofeo . . . tomba*: l'originale: «s'alzerà la mia tomba tra la fama dei tempi futuri» (C.). 98. *sarò . . . acerba*: cfr. Leopardi, *Le ricordanze*, 58-60, 101-3, 171-3.

non fuggirò. Va', va', Conàl, colpisci
lo scudo di Cabàr che giace appeso
là tra quell'aste; i miei guerrier dal sonno
sveglinsi tutti e alla vicina pugna
s'accingan tosto. Ancor che a giunger tardi 110
l'eroe di Selma e la robusta schiatta
de' tempestosi colli, andianne, amico;
pugnisi, e sia con noi vittoria o morte. —
Si diffonde il romor; sorgono i duci:
stan su la piaggia armati al par d'antiche 115
querce crollanti i noderosi rami,
se gelata onda le percote, e al vento
s'odon forte stormir l'aride fronde.
Già la nebbiosa dirupata fronte
di Cromla appar; già 'l mattutino raggio 120
tremola su la liquida marina,
né fosca più né ben lucente ancora.
Va roteando lentamente intorno
la grigia nebbia, e d'Inisfela i figli
nasconde agli occhi di Svaran. — Sorgete, — 125
disse il signor dei tenebrosi scudi
— sorgete o voi che di Loclin dall'onde
meco veniste: già dall'armi nostre
fuggir d'Erina i duci. Or che si tarda?
S'inseguano, s'incalzino. Tu, Morla, 130
tosto alla reggia di Corman t'avvia:
comanda a lui che di Svaran la possa
prostrato inchini, anzi che 'l popol tutto
nella morte precipiti, ed Ullina

111. *Selma*: nome del palagio reale di Fingal (C.). 111-2. *la robusta . . . colli*: i Caledoni (C.). 113. *sia . . . morte*: il testo: «noi combatteremo e morremo nella battaglia degli eroi». Ma perché rinunziare alla speranza della vittoria? (C.). 114. *sorgono i duci*: segue nell'originale: «come lo spezzarsi d'un'onda azzurro-rotante». Talvolta s'è creduto di poter tralasciare alcuna di queste maniere comparative; sì perché nell'originale sono tratto tratto ripetute; sì anche perché non si scorge precisamente in che convengano l'oggetto della comparazione e l'oggetto comparato (C.). 121. *tremola . . . marina*: cfr. Dante, *Purg.*, I, 117: «conobbi il tremolar della marina». 134-5. *ed Ullina . . . tomba*: «Memphis in solitudinem erit, / erit Babylon in tumulos» [«Menfi sarà

altro non resti che deserto e tomba. — 135
S'adunano color, simili a stormo
d'augei marini, quando il flutto irato
li rispinge dal lido; e fremon come
nella valle di Cona accolti rivi,
qualor dopo notturna atra bufera 140
alla sbiadata mattutina luce
volvon riflussi vorticosi oscuri.
Sfilan, quai succedentisi sul monte
nugoloni d'autunno, orride in vista
le avverse schiere: maestoso e grande, 145
a par del cervo de' morvenii boschi,
Svaran s'avanza, e fuor dell'ampio scudo
esce il fulgor della notturna fiamma,
che per la muta oscurità del mondo
fassi guida e sentiero all'erranti ombre: 150
guatale il peregrin pallido, e teme.
Ma un nembo alfin sorto dal mar la densa
nebbia squarciò: tutti apparir repente
d'Inisfela i guerrier schierati e stretti,
qual catena infrangibile di scogli 155
lungo la spiaggia. — Oh, — disse allor l'altero
dei boschi regnator — vattene, o Morla,
offri pace a costoro, offri quei patti
che diamo ai re, quando alla nostra possa
piegan le vinte nazioni, e spenti 160

ridotta ad un deserto, Babilonia in sepolcri»], *Geremia*, [46, 19 e 51, 37], C. 136-8. *simili . . . lido*: «. . . aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis» [«o quanti uccelli dall'alto mare si affollano verso la terra, quando il freddo invernale li caccia oltre il mare e li spinge verso spiagge apriche»], Virg., [*Aen.*], l. 6, v. 310-[2], C. 143-4. *Sfilan . . . autunno*: 1: «sfilan come d'autunno i foschi spettri / su l'erbose colline». 146. *a par . . . boschi*: è verisimile che questo fosse un cervo particolare di Fingal, di straordinaria grandezza e maestà, poiché il poeta lo crede degno di rappresentarci Svarano. Ad onta di ciò, non par che il cervo sia l'animale più appropriato d'immagine a questa gran bestia (C.). 148-9. *esce . . . mondo*: cfr. Leopardi, *La ginestra*, 165-6: «tutto di scintille in giro / per lo voto seren brillare il mondo», e anche Foscolo, *Sepolcri*, 203-4: «vedea per l'ampia oscurità scintille / balenar d'elmi».

sono i guerrieri, e le donzelle in lutto. —
Disse. Con lunghi risonanti passi
Morla avviossi, e baldanzoso in atto
venne dinanzi al condottier d'Erina,
che stava armato, e gli fean cerchio intorno 165
gli eroi minori. — O Cucullino, accetta —
diss'ei — la pace di Svaran, la pace
ch'egli offre ai re, quando alla sua possanza
piegan le nazioni; a lui tu cedi
la verdeggiante Ullina, e in un con essa 170
la tua sposa e il tuo can: la dal ricolmo
e palpitante sen bella tua sposa
ed il tuo can raggiungitor del vento.
Questi a lui cedi in testimonio eterno
della fiacchezza del tuo braccio, e in esso 175
scorgi il tuo re. — Porta a quel cor d'orgoglio,
porta a Svaran che Cucullin non cede.
Egli m'offre la pace: io offro a lui
le strade dell'oceano, oppur la tomba.
Non fia giammai ch'uno stranier possegga 180
quel raggio di Dunscaglia; e mai cervetta
non fuggirà per le loclinie selve
dal piè ratto di Lua. — Vano e superbo
del carro guidator, — Morla riprese
— vuoi tu dunque pugnar? pugnar vuoi dunque 185
contro quel re, di cui le navi figlie
di molti boschi trar potrian divelta
tutta l'isola tua seco per l'onde?
Sì, quest'Ullina è meschinetta e poca
contro il signor del mar. — Morla, — ei soggiunse 190
— cedo a molti in parole, a nullo in fatti.

162-4. *Disse . . . venne*: I: «E così detto a passeggiar si pose / crollando il capo alteramente. Morla / venne». 178-9. *io offro . . . tomba*: le parole precise dell'originale son queste: «io gli do il fosco-azzurro rotear dell'oceano, oppur le tombe del suo popolo in Erina». Il traduttore premise quelle parole, *egli m'offre la pace*; affinché la risposta spiccasse più vivamente; e levò gli aggiunti per renderla più vibrata e più energica (C.). 183. *Lua*: nome del cane di Cucullino (C.). 191. *cedo . . . fatti*: «Dummodo pugnando superem, tu vince loquendo» [«Purché io prevalga combattendo, tu vinci pure a parole»], Ovid., [*Metam.*, IX, 30], C.

Rispetterà la verdeggiante Erina
lo scettro di Corman, finché respiri
Conallo e Cucullin. Conallo, o primo
tra' duci, or che dirai? Pur or di Morla 195
le voci udisti; o generoso e prode,
saran pur anco i tuoi pensier di pace?
o spirto di Crugallo, e tu di morte
m'osasti minacciar? Schiudimi il varco
dell'angusta tua casa: ella fra' raggi 200
m'accoglierà della mia gloria involto.
Su, su, figli d'Erina, alzate l'asta,
piegate l'arco; disperatamente
sul nemico avventatevi, ond'ei creda
che a lui dall'alto si rovescin sopra 205
tutti i notturni tempestosi spirti. —
Or sì mugghiante, orribile, profondo
volvesi il buio della zuffa: nebbia
così piomba sul campo, allor che i nembi
invadono il solar tacito raggio. 210
Precede il duce; irata ombra il diresti,
che dietro ha negra nube ed infocate
meteore intorno e nella destra i venti.
Carilo era in disparte: ei fa che s'alzi
il suon del corno bellicoso; e intanto 215
scioglie la grata voce, ed il suo spirto

216. *scioglie la grata voce*: s'è già veduto altrove che i cantori accompagnavano i capitani alla battaglia. Il loro sacro carattere li rendeva sicuri e rispettabili agli stessi nemici. Perciò essi potevano cantar tranquillamente in mezzo al fragor dell'armi senza tema d'alcun pericolo (C.). 216-7. *ed il suo spirto . . . eroi*: l'originale: «e sgorga la sua anima nella mente degli eroi». Nella prima edizione s'era tradotto: «ed il suo spirto / sgorga nell'alme degli estinti eroi». Questo senso di fatto sembrava il più convenevole. La canzone di Carilo non si riferisce per nulla ai guerrieri irlandesi viventi, ma solo a Crugal già morto. La mischia era già appiccata, e i combattenti avevano altro che fare, che badare al canto di Carilo, che in luogo d'ispirar loro entusiasmo di guerra, avrebbe illanguidito il loro spirito colla sua patetica lamentazione. Pure se il principio di questa canzone appartiene ai morti, vedremo che il fine va a terminar nei viventi, e il dolore serve di stimolo alla vendetta. Quest'è forse l'intendimento della frase di Ossian, che perciò questa volta si è conservata come sta. Del resto, chi è in caso d'intender l'originale, e conosce quanto spesso le

sgorga nel cor de' bellicosi eroi.
— Dove, dove è Crugàl? — disse la dolce
bocca del canto — ei basso giace; è muta
la sala delle conche; oblio lo copre. 220
Mesta è la sposa sua, che peregrina
entro le stanze del suo lutto alberga.
Ma qual raggio vegg'io, che tra le schiere
dei nemici si scaglia? Ella è Degrena,
la sposa di Crugallo: addietro ai venti 225
lascia la chioma; ha rosseggiante sguardo,
strillante voce. Ahi lassa! azzurro e vuoto
è ora il tuo Crugàl: sta la sua forma
nella cava del colle: egli al tuo orecchio
fessi pian pian nel tuo riposo, alzando 230
voce pari al ronzio d'ape montana.
Ve' ve' cade Degrena, e sembra nube
che striscia in sul mattino: è nel suo fianco
la spada di Loclin: Cairba, è spenta,
cadde Degrena tua. Degrena, il dolce 235
risorgente pensier de' tuoi verd'anni. —

espressioni del bardo caledonio sieno ripiene d'ambiguità e d'imbarazzo, troverà forse che il traduttore ha fatto uso di qualche sagacità non dispregevole per fissarne il senso, e d'una industria non indifferente per farlo gustare (C.). II: «degli azzuffati eroi». 219. *bocca del canto*: Teocrito chiama un cantore «la calda bocca delle grazie» (C.). 219-20. *è muta . . . copre*: I e II: «e mute / son le sue conche: e lo ricopre obblio»; *la sala delle conche*: cioè la sala ov'egli accoglieva gli stranieri a mensa ospitale (C.). 221-2. *peregrina . . . alberga*: Crugal avea sposata Degrena pochissimo tempo innanzi la battaglia, e in conseguenza ella può chiamarsi propriamente «peregrina nelle stanze del suo lutto» (M.). 223. *raggio*: così talora vengono chiamate da Ossian le belle. Questa volta la denominazione diventa propria, perché *Degrena* in lingua celtica significa appunto «raggio di sole» (M.). 224-5. *Ella . . . Crugallo*: questa non è già una visione fantastica. Carilo vede realmente Degrena, che cerca la morte per non sopravvivere al suo sposo (C.). 227. *strillante*: I e II: «squillante». 229-30. *egli . . . riposo*: l'originale: «egli viene all'orecchio del riposo» (C.). Prima s'era tradotto: «fassi pian pian nel tuo riposo, ed alza», come appunto ha il testo. Ma quello era tempo di tutt'altro che di riposo. S'è dunque sostituito il tempo passato al presente, come più adattato al luogo (C.). 231. *d'ape montana*: nell'originale segue: «o dei raccolti insetti della sera». S'è creduto che l'ape potesse bastar per tutti (C.). 234. *di Loclin*: di qualche guerriero danese (C.); *Cairba*: il padre di Degrena (C.).

Udì Cairba il mesto suono, e vide
la morte della figlia; in mezzo a mille,
qual balena che 'l mar frange col pondo,
slanciasi e mugghia: la sua lancia incontra 240
il cor d'un figlio di Loclin: s'ingrossa
la sanguinosa mischia. In bosco annoso
ben cento venti, o tra ramosi abeti
di cento colli violenta fiamma,
potriano appena pareggiar la strage, 245
la rovina, il fragor dell'affollate
schiere cadenti. Cucullin recide
come cardi gli eroi; Svaran devasta,
diserta Erina: di sua man Curano
cadde, e Cairba dal curvato scudo. 250
Giace Morglano in ferreo sonno, e Calto
guizza morendo; del suo sangue ha tinto
il bianco petto; è strascinata e sparsa
la gialla chioma per la molle arena
del suo terren natio: spesso ov'ei cadde 255
già conviti imbandì; spesso dell'arpa
la voce sollevò; festosi intorno
saltellavangli i veltri, e i giovinetti
stavansi ad assettar faretre ed archi.
Già Svaran cresce, e già soverchia come 260
torrente che trabocca, e i minor poggi
schianta e travolve, e i maggior pesta e sfianca.
Ma s'attraversa Cucullin, qual monte
di nembi arrestator: cozzano i venti
sulla fronte di pini, e i massi informi 265
la ripercossa grandine flagella:

237. Il canto di Carilo è terminato. Ossian comincia la sua narrazione (C.). 239. *qual . . . pondo*: il testo non aggiunge nulla alla balena. Si è creduto che questa immagine debba riferirsi all'atto di piombar disperatamente e con tutto il peso del corpo sopra il nemico. La frase aggiunta fa sentire questo rapporto (C.). 260-2. *come . . . sfianca*: v. Om., [*Il.*], c. 5, v. 107 [87-8] e c. 11, v. 587 [492-5], C. 263-8. *qual . . . valle*: simile, benché in apparenza diversa, è la comparazione presso Omero di Polipete e Leonteo a due querce. V. *Il.*, c. 12, v. 154 [131-4], C.

quello in sua possa radicato e fermo
stassi, ed adombra la soggetta valle.
Tal Cucullino ombra faceasi e schermo
ai figli d'Inisfela: a lui d'intorno 270
di palpitanti eroi zampilla il sangue,
come fonte da rupe: invan, ch'Erina
cade pur d'ogni parte, e si dilegua
siccome neve a caldo sol. — Compagni, —
Gruma gridò — Loclin conquista, e vince: 275
che più dunque pugnar, palustri canne
contro il vento del cielo? al colle, al colle
fuggiam, compagni. — Ed ei fuggissi il primo
come cervo inseguito, e la sua lancia,
simile a raggio tremulo di luce, 280
dietro traea. Pochi fuggir con Gruma,
duce di picciol cor: gli altri pugnando
caddero e 'l Lena ricoprir coi corpi.
Vede dall'alto del gemmato carro
la sconfitta de' suoi, vedela, e freme 285
d'Erina il condottier: trafisse il petto
a un fier nemico, indi a Conàl si volse.
— O Conallo, — esclamò — tu m'addestrasti
questo braccio di morte: or che farassi?
ancor ch'Erina sia fugata o spenta, 290
non pugnerem perciò? Sì, sì, tu vanne,
Carilo, e i sparsi fuggitivi avanzi
di nostre schiere là raccogli e guida
dietro quell'erto cespuglioso colle.
Noi stiam fermi quai scogli, e sostenendo 295
l'impeto di Loclin, de' fidi amici
la fuga assicuriam. — Balza Conallo
sopra il carro di luce; i due campioni
stendono i larghi tenebrosi scudi,
come la figlia dei stellati cieli 300
lenta talor move per l'aere e intorno
di fosco cerchio s'incorona e tinge.

300. *la figlia dei stellati cieli*: la luna.

Palpitante, anelante, e spuma e sangue
spruzza Sifadda, e Duronallo a cerchio
volvesi alteramente, e calca e strazia 305
nemici corpi: quei serrati e folti
tempestano gli eroi, quai sconvolte onde
sconcia balena d'espugnar fan prova.
Di Cromla intanto sul ciglion petroso
si ritrassero alfine i pochi e mesti 310
figli d'Erina, somiglianti a un bosco
cui strisciando lambì rapida fiamma,
spinta dai venti in tempestosa notte.
Dietro una quercia Cucullin si pose
taciturno, pensoso: il torbid'occhio 315
gira agli astanti amici. Ecco venirne
Moran, del mare esplorator: — Le navi,
le navi; — egli gridò — Fingal, Fingallo,
il sol dei duci, il domator d'eroi,
ei viene, ei vien: spumano i flutti innanzi 320
le nere prue; le sue velate antenne
sembran boschi tra nubi. — O venti, o voi
venti, — soggiunse Cucullin — che uscite
dall'isoletta dell'amabil nebbia,
spirate tutte favorevoli aure, 325
secondate il guerrier: vientene, amico,
alla morte di mille, amico, ah vieni.
Nubi dell'oriente a questo spirto
son le tue vele, e l'aspettate navi
luce del cielo; e tu mi sei tu stesso 330
come colonna d'improvviso foco
rischiaratrice della notte oscura.
O mio Conàl, quanto graditi e cari
ci son gli amici! ma s'abbuia intanto
la notte: ov'è Fingal? noi le fosch'ore 335
stiam qui passando, e sospiriam la luna. —
Già sbuffa il vento; dalle fesse rupi
già sboccano i torrenti; al capo irsuto

308. *sconcia*: enorme.

di Cromla intorno s'adunò la pioggia,
e rosse tremolavano le stelle 340
per le spezzate nubi. Appresso un rivo,
di cui la pianta al gorgoglio risponde,
mesto s'assise il condottier d'Erina.
Carilo, il buon cantor, stavagli accanto
e 'l pro' Conallo. — Ah, — sospirando disse 345
di Semo il figlio — ah che infelice e fiacca
è la mia man, dacché l'amico uccise!
O Ferda, o caro Ferda, io pur t'amava
quanto me stesso. — Cucullin, deh dinne: —
l'interruppe Conàl — come cadeo 350
quell'illustre guerrier? Ben mi sovvengo
del figlio di Damman: grande era e bello
come l'arco del ciel. — Ferda, signore
di cento colli, d'Albion sen venne.
Nella sala di Muri ei da' prim'anni 355
l'arte del brando apprese, e d'amistade
strinsesi a Cucullin; fidi alla caccia
n'andammo insieme; era comune il letto.
Era a Cairba, già signor d'Ullina,
Deugala sposa: avea costei nel volto 360
la luce di beltà, ma in mezzo al core
la magion dell'orgoglio. Ella invaghissi
di quel raggio solar di gioventude,
del figlio di Damman. «Cairba,» un giorno
disse la bella «orsù dividi il gregge; 365
dammi la mia metà: restar non voglio
nelle tue stanze: il gregge tuo dividi,
fosco Cairba». «Cucullin» rispose
«lo divida per me: trono è 'l suo petto
di giustizia: tu parti». Andai: la greggia 370
divisi: un toro rimaneva, un toro
bianco di neve; al buon Cairba il diedi;
Deugala n'avvampò: venne all'amante:

355. *sala di Muri*: scuola in Ulster, per ammaestrarsi nel maneggio dell'armi (C.). 359. *Cairba*: signore irlandese, diverso dal padre di Degrena (C.).

«Ferda,» diss'ella «Cucullin m'offende;
fammi udir di sua morte, o sul mio corpo 375
scorrerà il Luba: la mia pallid'ombra
staratti intorno, e del mio orgoglio offeso
piangerà la ferita: o spargi il sangue
di Cucullino, o mi trapassa il petto».
«Oimè,» disse il garzon «Deugala, e come? 380
io svenar Cucullino? egli è l'amico
de' miei pensier segreti, e contro ad esso
solleverò la spada?» Ella tre giorni
pianse; nel quarto dì cesse al suo pianto
l'infelice garzon. «Deugala,» ei disse 385
«tu 'l vuoi, combatterò: ma potess'io
cader sotto il suo brando! Io dovrei dunque
errar sul colle, e rimirar la tomba
di Cucullin?» Noi presso a Muri insieme
pugnammo: s'impacciavano l'un l'altro 390
ad arte i brandi nostri, il fatal colpo
sfuggendo, sdrucciolavano sugli elmi,
strisciavano su i scudi. Eragli accanto
Deugala sua: con un sorriso amaro
diedesi a rampognarlo: «O giovinetto, 395
debole è 'l braccio tuo; non è pel brando
questa tenera età; garzone imbelle,
cedi al figlio di Semo; egli pareggia
lo scoglio di Malmor». Corsegli all'occhio
lagrima di vergogna; a me si volse, 400
e parlò balbettando: «Alza il tuo scudo,
alzalo, Cucullino, e ti difendi
dal braccio dell'amico: ho grave e negra
l'anima di dolor, ché uccider deggio
il maggior degli amici e degli eroi». 405
Trassi a quei detti alto sospir, qual vento
da fessa rupe: sollevai del brando
l'acuto filo: ahi lasso! egli cadeo.

390-2. *s'impacciavano . . . elmi*: I: «si sfuggiano i brandi nostri / l'un l'altro, sdrucciolavano sugli elmi». 399-400. *Corsegli . . . vergogna*: l'originale: «stassi la lagrima sull'occhio di gioventù» (C.).

Cadde il sol della pugna, il caro, il primo
tra' fidi amici: sciagurata, imbelle 410
è la mia man, dacché l'amico uccisi.
— Figlio del carro, dolorosa istoria —
Carilo ripigliò — narrasti: or questa
mi rimanda alla mente un fatto antico,
che può darti conforto. Io spesso intesi 415
membrar Comallo che l'amata uccise;
pur sempre accompagnò vittoria e fama
la sua spada e i suoi passi. Era Comallo
un figlio d'Albion, di cento colli
alto signor: da mille rivi e mille 420
i suoi cervi beveano, e mille scogli
rispondeano al latrar de' veltri suoi.
Era soavità di giovinezza
l'amabile suo volto; era il suo braccio
morte d'eroi. De' suoi pensier l'obietto 425
uno era e bello, la gentil Galvina,
la figlia di Colonco: ella sembrava
sol tra le donne, e liscia ala di corvo
la sua chioma vincea; sagaci in caccia
erano i cani suoi, fischiava al vento 430
la corda del suo arco. I lor soavi
sguardi d'amor si riscontrar sovente:
uno alla caccia era il lor corso, e dolci
le lor segrete parolette e care.
Ma per la bella si struggea d'amore 435
il fier Gormante, il tenebroso duce
d'Arven nembosa, di Comàl nemico.
Egli tuttor della donzella i passi
sollecito esplorava. Un dì che stanchi
tornavano da caccia, e avea la nebbia 440
tolti alla vista lor gli altri compagni,
si riscontraro i due teneri amanti

416. *Comallo*: guerriero scozzese. Non bisogna confonderlo con un altro Comal, padre di Fingal (C.). 437. *Arven*: contrada appartenente a Morven (C.).

alla grotta di Ronna. Ivi Comallo
facea spesso soggiorno; ivi del duce
pendean disposti i bellicosi arnesi: 445
cento scudi di cuoio e cento elmetti
di risonante acciar. «Qui dentro» ei disse
«riposati, amor mio, riposa, o luce
dello speco di Ronna: un cervo appare
su la vetta di Mora; io là men volo, 450
ma tosto tornerò». «Comàl,» rispose
«temo Gormante il mio nemico; egli usa
in questa grotta: io poserò fra l'armi;
ma fa' tosto, amor mio». Volò l'eroe
verso il cervo di Mora. Allor la bella 455
volle far prova sconsigliatamente
dell'amor del suo caro: il bianco lato
ella coperse di guerriere spoglie
e della grotta uscì. Comàl l'adocchia,
credela il suo nemico; il cor gli balza: 460
iscolorossi, intenebrossi; incocca
l'arco; vola lo stral; cade Galvina
nel sangue suo. Quei furibondo, ansante
vola all'antro, e la chiama: alcun non s'ode;
muta è la rupe. «O dolce amor, rispondi, 465
dove se' tu?» Torna all'estinto, e vede
il cor di quella palpitar nel sangue
dentro il suo dardo: «O mia Galvina, oh vista!
or se' tu quella?» E le cadeo sul petto.
Vennero i cacciatori e ritrovaro 470
la sventurata coppia. Il duce ancora
errò sul colle; ma solinghi e muti

443. *Comallo*: guerriero scozzese, la di cui morte è riferita nel 9 frammento di poesia antica, pubblicato nel 1761 dallo stesso valente traduttore inglese (C.). Si tratta dello stesso guerriero nominato al v. 416. Il Cesarotti ha evidentemente dimenticato la nota apposta a quel verso. 450. *Mora*: monte della Scozia. Erane un altro di simil nome in Irlanda, di cui si fa menzione nel canto I, e in altri luoghi di questo poema (C.). 455-9. *Allor . . . uscì*: forse per fargli una dolce sorpresa? o piuttosto per un principio di gelosia? (C.). 465-6. *O dolce . . . tu?*: cfr. Leopardi, *Le ricordanze*, 138-40: «Dove sei gita, / che qui sola di te la ricordanza / trovo, dolcezza mia?»

erano i passi suoi presso l'oscura
magion dell'amor suo. Sceser le navi
dell'oceàno; egli pugnò; fuggiro 475
dal suo brando i stranier: cercò la morte,
ma chi dar la poteagli? A terra irato
scagliò lo scudo; una volante freccia
riscontrò alfine il maschio petto. Ei dorme
con l'amata Galvina in riva al mare; 480
e fendendo il nocchier le nordiche onde,
scorge le verdi tombe, e ne sospira.

474-5. *Sceser . . . oceàno*: cioè: vennero i Danesi per far un'invasione nella Scozia (C.). 479. *Ei dorme*: è nel sepolcro (C.). 481-2. Cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 201-3: «Il navigante / che veleggiò quel mar», ecc.

CANTO III*

ARGOMENTO

Cucullino, essendosi molto compiaciuto della storia di Carilo, insiste perché canti più a lungo. Il bardo riferisce le azioni di Fingal in Loclin e la morte di Aganadeca, la bella sorella di Svarano. Sopraggiunge Calmar, ed espone loro il disegno di Svarano di sorprender il rimanente dell'esercito irlandese. Propone di resistere egli solo a tutte le forze del nemico in un angusto passaggio, finché l'armata irlandese possa ritirarsi in buon ordine. Cucullino, ammirando la coraggiosa proposizione di Calmar, risolve d'accompagnarlo, e comanda a Carilo di scortar altrove que' pochi irlandesi che rimanevano. Venuta la mattina, Calmar muore dalle sue ferite; e comparendo i navigli de' Caledoni, Svarano tralascia d'inseguire gl'Irlandesi, e torna addietro per opporsi allo sbarco di Fingal. Cucullino, vergognandosi di comparire innanzi a Fingal dopo la sua sconfitta, si ritira nella grotta di Tura. Fingal attacca la zuffa col nemico e lo mette in fuga. Ma la notte che sopravviene fa che la vittoria non sia compiuta. Il re che aveva osservato il valore e 'l coraggio d'Oscar suo nipote, gli dà alcuni ammaestramenti per ben condursi in pace ed in guerra. Storia di Fainasollis figlia del re di Craca, cui Fingal aveva preso a proteggere nella sua gioventù. Fillano ed Oscar sono inviati ad osservar, durante la notte, i movimenti dei nemici. Gaulo, figliuolo di Morni, domanda il comando dell'armata nella seguente battaglia, e Fingal glielo accorda.

— Soavi note, dilettose istorie,
raddolcitrici de' leggiadri cori! —
soggiunse Cucullin — tal molce il colle
rugiada del mattin placida e fresca,
quando il sogguarda temperato il sole, 5
e la faccia del lago è pura e piana.
Segui, Carilo, segui: ancor satollo
non è 'l mio cor. La bella voce sciogli,
dinne il canto di Tura, il canto eletto
che soleasi cantar nelle mie sale; 10
quando Fingallo, il gran signor dei brandi,

* Continua la seconda notte. Cucullino, Connal e Carilo sono tuttavia nel luogo descritto nel canto precedente (C.).

v'era presente, e s'allegrava udendo
o le sue proprie, o le paterne imprese.
— Fingallo, uom di battaglia, — in cotal guisa
Carilo incominciò — prevenne gli anni 15
la gloria tua. Nel tuo furor consunta
restò Loclin, che la tua fresca guancia
gara avea di beltà con le donzelle.
Esse amorosamente alla fiorita
vezzosa faccia sorridean, ma morte 20
stava nella sua destra. Avea la possa
della corsia del Lora; i suoi seguaci
fremeangli addietro come mille rivi.
Essi il re di Loclin, l'altero Starno,
presero in guerra, e 'l ricondusser poi 25
alle sue navi: ma d'orgoglio e d'ira
rigonfiossegli il core, e nel suo spirto
piantossi oscura del garzon la morte:
perché non altri che Fingallo avea
vinta di Starno l'indomabil possa. 30
Stava in Loclin costui dentro la sala
delle sue conche, e a sé chiamò dinanzi
il canuto Snivan; Snivan che spesso

17. *che*: quando ancora. 22. *corsia*: corrente. 23. *come mille rivi*: questa maniera è frequente nella poesia ebraica: «sonabunt fluctus eorum quasi aquae multae» [«risuoneranno i loro flutti come molte acque»], *Ger.*, c. 51, v. 55; «sonabit super eum sicut sonitus maris» [«risuonerà su di lui come il suono del mare»], *Is.*, c. 5, v. 30 (C.). 24. Starno era padre di Svaran e di Aganadeca. Vedi l'atroce carattere di costui nel poema intitolato *Calloda* (C.). 27-8. *nel suo spirto . . . la morte*: nell'originale: «e se gli oscurò nell'alma la morte del giovinetto» (C.). 33. *Snivan*: questo Snivano doveva essere uno degli scaldi danesi, ordine similissimo a quello dei bardi scozzesi. Non sarà discaro agli amatori della poesia, che io ponga qui sotto uno squarcio del sig. Mallet, il quale fa vedere in qual venerazione fosse quest'arte appresso le nazioni credute barbare ed insensibili a queste delizie di spirito: «La storia della poesia non può citare alcun paese che le sia stato più favorevole della Scandinavia, né alcun secolo più glorioso. I monumenti storici del Nord sono pieni di testimonianze d'onori resi loro dai popoli e dai re. I re di Danimarca, Svezia, Norvegia andavano sempre accompagnati da uno o più scaldi. Araldo "da' bei capelli" nei conviti dava loro il primo posto tra gli ufiziali della corte. Molti principi e in guerra e in pace confidavano loro

cantava intorno al circolo di Loda,
quando la pugna nel campo dei forti 35
volgeasi, e a' canti suoi porgeva ascolto
la pietra del poter. «Snivan canuto,
va'» disse Starno «alle dal mar cerchiate
arvenie rocce; ed al possente e bello
re del deserto tu dirai ch'io gli offro 40
la figlia mia, la più gentil donzella
ch'alzi petto di neve; essa ha le braccia
candide al par della marina spuma;
dolce e nobile il cor. Venga Fingallo,
venga co' suoi più forti alla vezzosa 45
vergine figlia di segreta stanza».
Alle colline d'Albion ventose
venne Snivano, e 'l ben chiomato eroe
seco n'andò: dinanzi a lui volava
l'infiammato suo cor, mentr'ei l'azzurre 50
nordich'onde fendea. «Ben venga a noi,»
Starno gridò «ben venga il valoroso
re di Morven scoscesa; e voi ben giunti
siate pur suoi guerrieri, illustri figli
dell'isola solinga: in feste e canti 55

gli ufizi i più importanti. Non si faceva alcuna spedizione militare, senza che vi fossero presenti. Aquino, conte di Norvegia, ne condusse seco cinque in una famosa battaglia, ove ciascheduno cantò un inno per infiammar il coraggio de' soldati. Le loro poesie erano ricompensate coi più magnifici doni. Il rispetto che si avea per essi giungeva a segno di rimetter loro la pena di qualche delitto, a condizione che domandassero la loro grazia in versi; ed esiste ancora l'ode, colla quale un celebre poeta, chiamato Egil, si riscattò da un omicidio. Finalmente i principi e i re si applicavano seriamente a quest'arte, come Ronvaldo, conte delle Orcadi, Regner Lodbrog, re di Danimarca, ed altri. Un principe spesse volte non esponea la sua vita se non per esser lodato dal suo scaldo, rimuneratore del suo valore. Gli scaldi cantavano poscia i loro versi nei conviti solenni e nelle grandi assemblee, al suono del flauto e del liuto». *Introd. alla stor. di Danim.* (C.). 34. Questo passo allude certamente alla religione di Loclin. Il *circolo di Loda* dovrebbe essere quel doppio recinto di pietre, con cui gli Scandinavi, come rapporta il sig. Mallet, circondavano l'altare del loro idolo, e la collina sopra di cui era collocato (C.). 37. La *pietra del potere* è l'immagine del dio Odin, o di qualche altra divinità della Scandinavia. Vedi il poema di *Carritura* [nota al v. 291, in *Opere*, IV, pp. 33-5], C. 40. *re del deserto*: Fingal (C.). 46. *figlia*: abitatrice (C.).

vi starete tre giorni, e tre le belve
seguirete alla caccia, affin che possa
giunger la vostra fama alla donzella
della segreta stanza abitatrice».
Sì fintamente favellò l'altero 60
re della neve, e meditava intanto
di trarli a morte. Nella sala ei sparse
la festa delle conche. Avea sospetto
Fingàl di frode, ed avvedutamente
l'arme ritenne; si sguardar l'un l'altro 65
pallidi in volto i figli della morte,
e taciti svanir. S'alzan le voci
della vivace gioia: arpe tremanti
mandan dolce armonia; cantano i vati
scontri di pugna o tenerelli petti 70
palpitanti d'amor. Stava tra questi
il cantor di Fingallo, Ullin, la dolce
voce di Cona. Ei celebrò la bella
vergine della neve e 'l nato al carro
signor di Selma: la donzella intese 75

56. *tre giorni*: sembra che le nazioni antiche siansi accordate nell'aver una particolare venerazione per il numero tre. Gli scandinavi lo riguardavano come un numero sacro e particolarmente grato agli dei. Una simile opinione doveano aver gli Scozzesi. Ossian ne fa uso non solo nelle cose solenni o di costume, come in questo luogo, ma anche nelle più accidentali, e che non dipendono che dalla elezione; in cui per conseguenza la determinazione costante di questo numero non sembra che possa aver luogo. Tre giorni sta prigione un guerriero, nel quarto vien liberato; tre giorni una donna piange, nel quarto ottiene il suo intento; tre giorni un'altra raffrena il suo amore, nel quarto vi si abbandona. Questo sarebbe un bel soggetto per qualche pittagorico. Io mi contenterò di aggiunger quest'osservazione all'altre del Matanasio a quelle parole della sua celebre canzone: « Trois fois frappa » (C.). Allude al *Chef d'oeuvre d'un inconnu, poème heureusement découvert et mis au jour par le docteur Chrysostome Mathanasius*, pubblicato nel 1714 da Hyacinte Cordonnier (1684-1746), e che vuol essere una burlesca parodia dei commenti eruditi alla Dacier. 61. Starno è qui poeticamente chiamato *re della neve*, dalla gran quantità che ne cade ne' suoi dominii (C.). 66. *i figli della morte*: cioè i sicari appostati da Starno per uccider Fingal. In altro senso Davidde è chiamato da Saule « filius mortis », nel libro I dei *Re*, c. 20, [31], vale a dire « persona destinata alla morte » (C.). 72. *Ullin*: questo è il primo dei cantori di Fingal, ed il suo araldo nelle battaglie. Ne vien fatta spesso onorevol menzione in queste poesie (C.). 74. *della neve*: cioè del paese nevoso (C.).

l'amabil canto, e abbandonò la stanza
segreto testimon de' suoi sospiri.
Uscì di tutta sua bellezza adorna,
quasi luna da nube in oriente.
Le leggiadrie cingevanla e le grazie, 80
come fascia di luce: i passi suoi
movean soavi, misurati e lenti
come armoniche note. Il garzon vide,
videlo e n'arse. «O benedetto raggio»
disse tra sé. Già del suo core egli era 85
il nascente sospiro, e a lui di furto
spesso volgeasi il desioso sguardo.
Tutto raggiante il terzo dì rifulse
sul bosco delle belve. Uscì Fingallo,
signor dei scudi, e 'l tenebroso Starno. 90
Del giovin prode rosseggiò la lancia
nel sangue di Gormallo. Era già 'l sole
a mezzo il corso suo, quando la bella
figlia di Starno al bel Fingal sen venne
con amorosa voce e coi begli occhi 95
in lagrime girantisi e tremanti;
e sì parlò: «Fingallo, ah non fidarti
del cor di Starno; egli nel bosco agguati
pose contro di te: guardati, o caro,
dal bosco della morte; ad avvisarti 100
spronami amor: tu, generoso eroe,
rammenta Aganadeca, e mi difendi
dallo sdegno del padre». Il giovinetto
l'udì tranquillo, ed avviossi al bosco
spregiantemente: i suoi guerrier possenti 105
stavangli a fianco. Di sua man cadero
i figli della morte, e a' loro gridi

76-7. *abbandonò . . . sospiri*: nell'originale: «lasciò la sala del suo segreto sospiro» (C.). 81-3. *i passi . . . note*: le parole dell'originale sono queste: «i suoi passi erano simili alla musica dei canti». Il traduttore ne ha sviluppate le idee, che forse non tutti avrebbero così agevolmente distinte nell'espressione ristretta e precisa di Ossian (C.). 92. *nel sangue di Gormallo*: cioè, nel sangue delle fiere del monte Gormal (C.).

Gormallo rimbombò. Rimpetto all'alta
reggia di Starno si raccolser tutti
gli stanchi cacciatori. Il re si stava 110
torbido, in sé romito; avea sul ciglio
funesta nube, atro vapor negli occhi.
«Olà,» gridò l'altero «al mio cospetto
guidisi Aganadeca; ella ne venga
al re di Selma, al suo leggiadro sposo. 115
Già del sangue de' miei tinta è la destra
del suo diletto; inefficaci e vane
non fur sue voci: del fedel messaggio
è giusto il guiderdon». Venne la bella,
sciolta il crin, molle il ciglio: il bianco petto 120
le si gonfiava all'aura de' sospiri,
come spuma del Luba. Il fero padre
l'afferrò, la trafisse. Ella cadeo
come di neve candidetta falda
che dalle rupi sdrucciolar del Rona 125
talor si scorge, quando il bosco tace,
e basso per la valle il suon si sperde.
Giunse Fingàl, vide la bella; il guardo
vibrò sopra i suoi duci, e i duci suoi
l'arme impugnaro: sanguinosa e negra 130
pugna mugghiò; Loclin fu spersa o spenta.
Pallida allor nella spalmata nave
la vergine ei racchiuse: in Arven poi
le alzò la tomba; or freme il mar d'intorno
all'oscura magion d'Aganadeca. 135
— Benedetto il suo spirto, e benedetta

111. *in sé romito*: cfr. Dante, *Purg.*, VI, 72: «l'ombra, tutta in sé romita». 111-2. *avea . . . nube*: cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 194-5: «avea sul volto / il pallor della morte». 116-7. *Già . . . diletto*: convien supporre che Starno fosse stato avvertito in qualche modo dell'avviso dato dalla figlia a Fingal (C.). 128-9. *Giunse . . . duci*: nell'originale non vi sono che queste parole: «adocchiò allora Fingal i valorosi suoi duci». Si sono premesse queste altre, acciò non sembrasse che Fingal fosse già presente a questa tragedia, il che non può supporsi (C.). 135. Ma che è divenuto di Starno? Ma intorno a questa storia vedi l'osservazione (C.). Come osserva anche l'Ortolani, nulla si trova, fra le *Osservazioni* del Cesarotti, a proposito di Starno.

sii tu, bocca del canto; — allor riprese
di Semo il figlio — di Fingàl fu forte
il braccio giovenil, forte è l'antico.
Cadrà Loclin sotto l'invitta spada, 140
cadrà di nuovo. Esci da' nembi, o luna;
mostra la bella faccia, e per l'oscura
onda notturna le sue vele aspergi
della serena tua candida luce.
E se forse lassù, sopra quel basso 145
nebuloso vapor sospeso alberghi,
o, qual che tu ti sia, spirto del cielo,
cavalcator di turbini e tempeste,
tu proteggi l'eroe, tu le sue navi
dagli scogli allontana, e tu lo guida 150
securo e salvo ai desiosi amici. —
Sì parlò Cucullin; quando sul colle
salì di Mata il valoroso figlio,
Calmàr ferito: egli venìa dal campo
nel sangue suo; ne sostenea la lancia 155
i vacillanti passi: ha fiacco il braccio,
ma indomabile il cor. — Gradito a noi
giungi, — disse Conàl — gradito, o forte
figlio di Mata. Ond'è ch'esce il sospiro
dal petto di colui che in mezzo all'arme 160
mai non temé? — Né temerà giammai,
sir dell'acuto acciar. Brillami l'alma
entro i perigli, e mi festeggia il core.
Son della schiatta dell'acciaro, a cui
nome ignoto è 'l timor. Cormàr fu 'l primo 165
della mia stirpe. Eran suo scherzo e gioco
flutti e tempeste: il suo leggiero schifo
saltellava sull'onde, e gìa guizzando
su le penne dei venti. Un negro spirto
turbò la notte. Il mar gonfiasi, i scogli 170
rugghiano, i venti vorticosi a cerchio

147. Le parole *qual che tu ti sia*, aggiunte dal traduttore, indicano la natura indeterminata di questo spirito. Vedi il *Ragionamento sopra i Caledoni* (C.). Cfr. *Opere*, II, p. 41.

strascinano le nubi; ale di lampi
volan focose. Egli smarrissi, a terra
ei ricovrò; ma s'arrossì ben tosto
del suo timore: in mezzo al mar di nuovo 175
scagliasi, il figlio a rintracciar del vento.
Tre giovinetti del suo legno han cura
e ne reggono il corso. Egli si stava
col brando ignudo: ecco passar l'oscuro
vapor sospeso: ei l'afferrò pel crine 180
rapido, e con l'acciaro il tenebroso
petto gli ricercò: l'aereo figlio
fuggì stridendo, e comparir le stelle.
Tal fu l'ardir de' miei: Calmàr somiglia
ai padri suoi: dall'inalzata spada 185
fugge il periglio: uom c'ha fermezza, ha sorte.
Ma voi, progenie delle verdi valli,
dalla del Lena sanguinosa piaggia
scostatevi; adunate i tristi avanzi
dei nostri amici, e di Fingallo al brando 190
ad unirvi correte. Il suono intesi
dell'oste di Loclin che a noi s'avanza.
Partite, amici, resterà Calmarre,
Calmàr combatterà: bench'io sia solo,
tal darò suon, come se mille e mille 195
fossermi a tergo. Or tu, figlio di Semo,
rammentati Calmàr, rammenta il freddo
corpo giacente. Poi ch'avrà Fingallo
guasto il campo nemico, appo una pietra
di memoria ripommi, onde il mio nome 200
passi ai tempi futuri, e si rallegri
la madre di Calmàr, curva sul sasso
della mia fama. — Ah no, figlio di Mata, —

176. *il figlio . . . del vento*: è il *negro spirto* di cui al v. 169. 186. *uom . . . sorte*: «audentes fortuna iuvat» [«la fortuna aiuta gli audaci», Virgilio, *Aen.*, x, 284], C. 199-200. *una pietra di memoria*: una pietra in que' rozzi tempi era il solo mezzo di conservar in generale la memoria d'una persona o d'un avvenimento notabile. Il canto e la tradizione spiegavano particolarmente i nomi e le cose (C.).

rispose Cucullin — non vo' lasciarti;
io sarò teco: ove più grande e certo 205
rischio s'affaccia, ivi più 'l cor di gioia
m'esulta e ferve e mi s'addoppia in petto.
Forte Conallo, e tu Carilo antico,
voi d'Inisfela i dolorosi figli
scorgete altrove; e quando al fin sia giunto 210
l'aspro conflitto, rintracciate i nostri
pallidi corpi: in questo angusto passo,
presso di questa pianta ambedue fermi
staremci ad affrontar l'atro torrente
della pugna di mille. O tu, va', corri, 215
figlio di Fiti, ale di vento impenna.
Vanne a Fingàl, digli ch'Erina è bassa,
fa' che s'affretti. Oh venga tosto a noi
qual vivo sole, e le tempeste nostre
sgombri coi raggi e rassereni il colle. — 220
Grigio in Cromla è 'l mattin; sorgono i figli
dall'oceàno: uscì Calmàr fumante
di bellicoso ardor; ma pallida era
la faccia sua: chinavasi sull'asta
de' padri suoi, sopra quell'asta istessa 225
che dalle sale egli portò di Lara,
e stava mesta a risguardar la madre.
Ma or languido, esangue a poco a poco
manca e cade l'eroe, qual lentamente
cade sul Cona sbarbicata pianta. 230
Solo rimane Cucullin qual rupe
nell'arenosa valle: il mar coi flutti

221-2. *sorgono i figli dall'oceàno*: tutte e tre le edizioni hanno così; ma forse si dovrà leggere *i figli dell'oceàno*, cioè i guerrieri di Loclin, venuti dal mare. 231-5. *qual rupe . . . spuma*: Om., [*Il.*], c. 15, v. 699 [618-21]. Ossian è ancora più somigliante a Virgilio: «ut pelagi rupes magno veniente fragore, / quae sese, multis circum latrantibus undis, / mole tenet; scopuli nequicquam et spumea circum / saxa fremunt, laterique illisa refunditur alga» [«come una rupe in mezzo all'assalto del grande fragore del mare, la quale si tiene salda nella sua mole, mentre intorno latrano numerose le onde; invano intorno fremono gli scogli e le rocce spumeggianti, e l'alga è travolta e sbattuta contro i suoi fianchi»], *En.*, l. 7, v. 587-[90], C.

viensene e mugge su i petrosi fianchi;
stridono i massi, e la scoscesa fronte
spruzza e ricopre la canuta spuma. 235
Ma già fuor fuor per la marina nebbia
veggonsi a comparir le di Fingallo
bianco-velate navi; e maestoso
s'avanza il bosco dell'eccelse antenne.
Svaran l'adocchia, e di combatter cessa 240
d'Inisfela l'eroe. Qual per le cento
isole d'Inistor s'arretra e ferve
gonfia marea; sì smisurata e vasta
la possa di Loclin scese a rincontro
all'alto re dei solitari colli. 245
Ma lento, a capo chin, mesto, piangente,
la lunga lancia traendosi dietro,
Cucullin ritirossi, e si nascose
dentro il bosco di Cromla, e amaramente
pianse gli estinti amici. Egli temea 250
l'aspetto di Fingàl, che tante volte
seco già s'allegrò, quand'ei tornava
dal campo della fama. — Oh quanti, oh quanti
giaccion colà de' miei possenti eroi,
sostegni d'Inisfela! essi che un tempo 255
festosi s'accogliean nelle mie sale,
delle mie conche al suon. Non più sul prato
le lor orme vedrò; non più sul monte
udrò l'usata voce. Or là prostesi,
pallidi, muti, in sanguinosi letti 260
giacciono i fidi amici. O cari spirti
dei dianzi estinti, a Cucullin venite;
con lui vi state a favellar sul vento
quando l'albero piegasi e bisbiglia
su la grotta di Tura: ivi solingo 265
giacerò sconosciuto; alcun cantore
non membrerà 'l mio nome, alcuna pietra
a me non s'ergerà. Bragela, addio:

242. *s'arretra*: I: «sbattesi». 244. *scese a rincontro*: I: «volsesi incontro».
254. Parole di Cucullino (C.).

già più non son, già la mia fama è spenta;
piangimi cogli estinti, addio, Bragela. — 270
Sì parlò sospirando; e si nascose
ove la selva è più selvaggia e cupa.
Ma d'altra parte maestosamente
passa Fingàl nella sua nave, e stende
la luminosa lancia: orrido intorno 275
folgoreggia l'acciar, qual verdeggiante
vapor di morte che talor si posa
su i campi di Malmòr: scura è nel cielo
la larga luna, il peregrin soletto.
— Terminato è il conflitto; io veggo il sangue 280
de' nostri amici; — il re gridò — le querce
gemon di Cromla, e siede orror sul Lena.
Colà cadero i cacciatori: il figlio
di Semo non è più. Rino, Fillano,
diletti figli, or via, suonate il corno 285
della battaglia di Fingàl; salite
quel colle in su la spiaggia, e dalla tomba
del buon Landergo il fier nemico in campo
sfidate alla tenzon. La vostra voce
quella del padre nel tonar pareggi, 290
allor che nella pugna entra spirante
baldanza di valor: qui fermo attendo
questo possente uom tenebroso; attendo
con piè fermo Svarano. E venga ei pure
con tutti i suoi; ché non conoscon tema 295
gli amici degli estinti. — Il gentil Rino
volò qual lampo; il brun Fillano il segue,
pari ad ombra autunnal. Scorre sul Lena
la voce loro: odon del mare i figli
il roco suon del bellicoso corno, 300
del corno di Fingallo; e piomban forti,
grossi, mugghianti, qual riflusso oscuro
del sonante oceàn, quando ritorna

284. Rino era il minore dei figli di Fingal. Ossian, Fillano, Fergusto erano gli altri (C.). 288. *Landergo*: guerriero irlandese, di cui si ha la storia nel canto 5 (C.).

dal regno della neve: alla lor testa
scorgesi il re superbo; ha tetro aspetto 305
d'ira avvampante, occhi rotanti in fiamma.
Lo rimirò Fingallo, e rammentossi
d'Aganadeca sua: perché Svarano
con giovenili lagrime avea pianto
la gentil suora dal bel sen di neve. 310
Mandò Ullino dai canti, e alla sua festa
cortesemente l'invitò; ché dolce
del nobile Fingàl ricorse all'alma
del suo primiero amor la rimembranza.
Venne l'antico Ullin di Starno al figlio, 315
e sì parlò: — Tu che da lungi alberghi
cinto dall'onde tue, come uno scoglio,
vieni alla regia festa e 'l dì tranquillo
passa; doman combatterem, domani
spezzeremo gli scudi. — Oggi — rispose 320
— spezzinsi pur, starò domani in festa;
domani sì, che fia Fingàl sotterra.
— E ben, spezzinsi tosto, e poi festeggi
doman, se può; — con un sorriso amaro
l'alto Fingàl riprese — Ossian, tu statti 325
da presso al braccio mio; tu, Gaulo, inalza
il terribile acciar; piega, Fergusto,
l'incurvato tuo tasso; e tu, Fillano,
la tua lancia palleggia: alzate i scudi
qual tenebrosa luna, e ciascun'asta 330
sia meteora mortal: me me seguite
per lo sentier della mia fama, e sièno
le vostre destre ad emularmi intese. —
Cento nembi aggruppati, o cento irate
onde sul lido, o cento venti in bosco, 335
o cento in cento colli opposti rivi,
forse con tale o con minor fracasso

323. *E ben*: s'intenda che Ullino avea riportata a Fingal la risposta di Svarano. Non v'è poeta più rapido, né più parco di parole di Ossian (C.).
326. Gaulo era figlio di Morni, ed uno de' più gran guerrieri di Fingal (C.).
334-8. *Cento . . . l'altro*: v. [Omero], *Il.*, c. 15, v. 32 [XIV, 394-401], C.

strage, furia, terror s'urtan l'un l'altro,
di quel con cui le poderose armate
vannosi ad incontrar nell'echeggiante 340
piaggia del Lena: spargesi su i monti
alto infinito gemito confuso,
pari a notturno tuon, quando una nube
spezzasi in Cona, e mille ombre ad un tempo
mandan nel vuoto vento orrido strido. 345
Spinsesi innanzi in la sua possa invitta
l'alto Fingàl, terribile a mirarsi,
come lo spirto di Tremmor, qualora
vien sopra un nembo a contemplar i figli
della possanza sua; crollan le querce 350
al suon delle sue penne, e innanzi ad esso
s'atterrano le rupi. Atra, sanguigna,
era la man del padre mio rotando
il balenante acciar; struggeasi il campo
nel suo corso guerrier. Rino avanzossi 355
qual colonna di fuoco; è scuro e torvo
di Gaulo il ciglio; rapido Fergusto
corre con piè di vento; erra Fillano
come nebbia del colle. Io stesso, io stesso
piombai qual masso: alle paterne imprese 360
mi sfavillava il cor: molte le morti
fur del mio braccio, né di grata luce
splendea la spada di Loclin sul ciglio.
Ah, non avea così canuti i crini
Ossian allor, né in tenebre sepolti 365
eran quest'occhi, né tremante e fiacca
l'antica man, né 'l piè debole al corso.
Chi del popol le morti, e chi le gesta
può ridir degli eroi, quando Fingallo
nella sua ardente struggitrice fiamma 370

348. *Tremmor*: bisavolo di Fingal (C.). 351-2. *innanzi* . . . *rupi*: questa immagine ricorda la frase scritturale: «montes fluxerunt a facie Domini» [«i monti rovinarono dinanzi alla faccia del Signore»], *Giud.*, c. 5, v. 5 (C.). 370-1. *nella* . . . *Loclin*: «misisti iram tuam quae devoravit eos sicut stipulam» [«scagliasti la tua ira, che li ha divorati come paglia»], *Esodo*, c. 15, v. 7 (C.).

divorava Loclin? Di colle in colle
gemiti sopra gemiti s'affollano
di morti e di spiranti, infin che scese
la notte, e tutto in tenebre ravvolse.
Smarriti, spauriti, sbalorditi 375
come greggia di cervi, allor sul Lena
strinsersi i figli di Loclin: ma noi
lietamente sedemmo in riva al vago
ruscel di Luba, ad ascoltar le gaie
note dell'arpa. Il gran Fingàl sedea 380
non lungi dai nemici, e dava orecchio
ai versi dei cantor. S'udian nel canto
altamente sonar gli eccelsi nomi
di sua stirpe immortale. Ei sullo scudo
piegava il braccio, e ne bevea tranquillo 385
la soave armonia. Stavagli appresso,
curvo sulla sua lancia, il giovinetto,
il mio amabile Oscarre. Ei meraviglia
avea del re di Selma, e i suoi gran fatti
scorrean per l'alma e gli scoteano il core. 390
— Figlio del figliuol mio, — disse Fingallo
— onor di gioventù: vidi la luce
del tuo brando, la vidi, e mi compiacqui
della progenie mia: segui la fama
de' padri tuoi, segui l'avite imprese. 395
Sii quel ch'essi già fur, quando vivea
l'alto Tremmor, primo tra' duci, e quando
Tràtal, padre d'eroi. Quei da' prim'anni
pugnar da forti: or son de' vati il canto.
Valoroso garzon, curva i superbi, 400
ma risparmia gl'imbelli: una corrente
di molt'acqua sii tu contro i nemici
del popol tuo; ma a chi soccorso implora
sii dolce, placidissimo, qual aura
che lusinga l'erbetta e la solleva. 405

388. *Oscarre*: figlio di Ossian (C.). 389-90. *e i suoi . . . core*: l'originale: «e le sue imprese gli si gonfiavano nell'anima» (C.). 398. *Tràtal*: avolo di Fingal (C.).

Così visse Tremmor, Tràtal fu tale,
tal è Fingallo. Il braccio mio fu sempre
schermo degl'infelici, e dietro al lampo
della mia spada essi posar securi.
Oscarre, io era giovinetto appunto 410
qual se' tu ora, quando a me sen venne
Fainasilla, la vezzosa figlia
del re di Craca, vivida soave
luce d'amore. Io ritornava allora
dalla piaggia di Cona, avea con meco 415
pochi de' miei. Di bianche vele un legno
da lungi apparve, che movea sull'onde
come nebbia sul nembo. Avvicinossi,
la bella comparì. Salia, scendea
il bianco petto a scosse di sospiri, 420
e le strisciavan lagrimose stille
la vermiglietta guancia. «E qual tristezza
alberga in sì bel sen,» placido io dissi
«o figlia di beltà? poss'io, qual sono
giovine ancor, farmi tuo schermo e scudo, 425
donna del mar? Non ho invincibil brando,
ma cor che non vacilla». «A te men volo,»
sospirando rispose «o prence eccelso
di valorosi, a te men volo, o sire
delle conche ospitali, alto sostegno 430
della debile destra. Il re di Craca
me vagheggiava, qual vivace raggio
della sua stirpe; ed echeggiar sovente
le colline di Cromala s'udiro
ai sospiri d'amor per l'infelice 435
Fainasilla. Il regnator di Sora
bella mi vide, e n'arse: ha spada al fianco
qual folgore del ciel; ma torvo ha 'l ciglio
e tempeste nel cor: da lui men fuggo
sopra il rotante mar; costui m'insegue». 440

413. È probabile che questa Craca fosse una dell'isole di Setland. Nel sesto canto havvi una storia intorno la figlia del re di Craca (C.). 436. *Sora*: paese della Scandinavia (C.).

«Statti dietro al mio scudo e posa in pace,
raggio amoroso; fuggirà di Sora
il fosco re, se di Fingallo il braccio
rassomiglia al suo cor: potrei celarti
in qualche cupa solitaria grotta: 445
ma non fugge Fingallo ove tempesta
d'aste minaccia; egli l'affronta e ride.»
Vidi la lagrimetta in su le guance
della beltà: m'intenerii. Ma tosto,
come da lungi formidabil onda, 450
del tempestoso Borbaro la nave
minacciosa apparì; dietro alle bianche
vele vedi piegar l'eccelse antenne;
fiedono i fianchi con le bianche spume
l'onde rotanti; mormora la possa 455
dell'oceàn. «Lascia il muggir del mare,»
io dissi a lui «calpestator dei flutti,
e vienne alla mia sala; essa è l'albergo
degli stranieri». Al fianco mio si stava
la donzelletta palpitante; ei l'arco 460
scoccò; quella cadeo. «Ben hai del paro
infallibile destra, e cor villano»
dissi; e pugnammo: senza sangue e leve
non fu la mortal zuffa: egli pur cadde;
e noi ponemmo in due tombe di pietra 465
l'infelice donzella e 'l crudo amante.
Tal fui negli anni giovenili: Oscarre,
tu la vecchiezza di Fingallo imita.
Ma non andarne di battaglia in traccia,
né la sfuggir giammai quando a te viene. 470
Fillano e Oscarre dalla bruna chioma,
figli del corso, or via pronti volate
sopra la piaggia, ed osservate i passi

441. *Statti*: risponde Fingal (C.). 447. Ma egli potea non fuggire e provveder meglio alla salvezza della bella (C.). 451. *Borbaro*: il re di Sora, come spiega il Cesarotti nell'*Indice* dell'edizione 1772. 452-3. *dietro . . . antenne*: I: «volano attorte / vele di neve alle sublimi antenne». 466. Su questa storia e sulle moralità che seguono vedi l'osservazione (C.).

dei figli di Loclin; sento da lungi
il trepido rumor della lor tema, 475
simile a mar che bolle. Itene, ond'essi
non possano sottrarsi alla mia spada
lungo l'onde del Nord: son bassi i duci
della stirpe d'Erina, e molti eroi
giaccion sul letto squallido di morte. — 480
Volaro i due campion, come due nubi,
negri carri dell'ombre, allor che vanno
gli aerei figli a spaventar la terra.
Fecesi innanzi allor Gaulo, il vivace
figlio di Morni, e si piantò qual rupe. 485
Splendea l'asta alle stelle: alzò la voce
pari al suon di più rivi: — O generoso
delle conche signor, figlio di guerra,
fa' che 'l cantor con l'arpa al sonno alletti
d'Erina i stanchi figli. E tu, Fingallo, 490
lascia per poco omai posar sul fianco
la tua spada di morte, e alle tue schiere
permetti di pugnar: noi qui senz'opra
stiamci struggendo inonorati e lenti;
poiché tu sol, tu spezzator di scudi 495
sei solo, e sol fai tutto, e tutto sei.
Quando il mattin su i nostri colli albeggia,
statti in disparte, le prodezze osserva
de' tuoi guerrieri. Di Loclin la prole
provi di Gaulo la tagliente spada; 500
onde me pur cantino i vati, e chiaro
voli il mio nome ancor: tal fu 'l costume
della nobil tua stirpe, e tale il tuo.
— Figlio di Morni, — a lui Fingàl rispose
— gioisco alla tua gloria: e ben, combatti, 505
prode garzon, ma ti fia sempre a tergo

478. Sud, Nord, Est e Ovest nella mitologia dei Celti danesi erano i nomi di quattro nani, che sostenevano la volta del cielo formata dal cranio del gigante Ymer. Mallet, *Introd. alla stor. di Dan.* (C.). 485. *Morni*: capo d'una tribù che per lungo tempo disputò la preminenza allo stesso Fingal (C.).

la lancia mia, per arrecarti aita
quando sia d'uopo. O voi, la voce alzate,
figli del canto, e 'l placido riposo
chiamatemi sul ciglio. Io giacerommi 510
tra i sibili del vento: e se qui presso,
Aganadeca, amabile t'aggiri
tra i figli di tua terra, o se t'assidi
sopra un nembo ventoso in fra le folte
antenne di Loclin, vientene, o bella, 515
rallegra i sonni miei, vieni e fa' mostra
del tuo soave rilucente aspetto. —
Più d'una voce e più d'un'arpa sciolse
armoniose note. Essi cantaro
le gesta di Fingallo e dell'eccelsa 520
stirpe di Selma; e nell'amabil canto
tratto tratto s'udia sonar con lode
dell'or così diverso Ossian il nome.
Ossian dolente! io già pugnai, già vinsi
spesso in battaglia: or lagrimoso e cieco, 525
squallido, inconsolabile passeggio
coi piccioli mortali. Ove, Fingallo,
o padre, ove se' tu? più non ti veggo
con l'eccelsa tua stirpe; erran pascendo
cervetti e damme in su la verde tomba 530
del regnator di Selma. O benedetta
l'anima tua, re delle spade, altero
esempio degli eroi, luce di Cona!

CANTO IV*

ARGOMENTO

Ossian riferisce la storia de' suoi amori giovanili con Evirallina madre di Oscar, già morta, e le sue imprese per ottenerla in isposa. Dopo questo episodio, introdotto assai felicemente, ritorna all'azion del poema. L'ombra d'Evirallina gli apparisce, e gli dice che Oscar, spedito sul far della notte ad osservar il nemico, era alle mani con un corpo di truppe avanzate e quasi vicino a restar vinto. Ossian accorre in soccorso di suo figlio; e si dà l'avviso a Fingal, che Svarano s'avvicinava. Il re s'alza; chiama a raccolta la sua armata, e siccome avea promesso la notte antecedente, ne dà il comando a Gaulo, figlio di Morni, e si ritira sopra un colle, donde scorgeva tutto il combattimento. La mischia s'attacca; il poeta celebra le prodezze di Oscar. Ma mentre questi unito al padre vince in un'ala, Gaulo, assalito da Svarano in persona, era sul punto di ritirarsi nell'altra. Fingal invia Ullino suo bardo ad incoraggiarlo con una canzone militare: ciò nullostante Svarano riman superiore; e Gaulo e l'esercito de' Caledoni sono costretti a cedere. Fingal scendendo dalla collina riordina le sue genti. Svarano desiste dall'inseguirle; s'impadronisce d'una eminenza ed attende che Fingal s'accosti. Il re dopo aver animati i soldati dà gli ordini necessari, e rinnuova il combattimento. Cucullino, il quale insieme con l'amico Connal e con Carilo s'era ritirato nella grotta di Tura, udendo il romore, sale sulla cima del monte che dominava il campo di battaglia, ove vede Fingal, ch'era alle prese col nemico. Cucullino, essendogli impedito di andare a raggiunger Fingal ch'era per ottenere una compiuta vittoria, manda Carilo a congratularsi con quest'eroe del suo buon successo.

Chi dal monte ne vien, bella a vedersi
siccome il variato arco che spunta
di sopra il Lena? La donzella è questa

* Questo canto può supporsi che incominci dopo la metà della terza notte (C.). 1-3. *Chi . . . Lena?*: «Quae est ista quae ascendit per desertum?» [«Chi è costei che sale per il deserto?»], *Cant.*, c. 3, v. 6; «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens?» [«Chi è costei che avanza come aurora che sorge?», *Cant.*], c. 6, v. 9 (C.). 1: «Chi dal monte ne vien pari al piovoso / arco del Lena?». 3-5. *La donzella . . . braccia*: Malvina, sposa di Oscar, figlio di Ossian. Siccome questo canto contiene in gran parte le prodezze di questo giovine eroe, così il poeta con molta naturalezza introduce Malvina che viene per ascoltarle (C.).

dalla voce d'amor; la bella figlia
del buon Toscàr, dalle tornite braccia. 5
Spesso udisti il mio canto, e spesso hai sparse
lagrime di beltà: vieni alle pugne
del popol tuo? vieni ad udir l'imprese
del tuo diletto Oscarre? E quando mai
cesseranno i miei pianti in riva al Cona? 10
Tutta la mia fiorita e verde etade
passò tra le battaglie, ed or tristezza
i cadenti anni miei turba ed oscura.
Vezzosa figlia dalla man di neve,
non ero io già così dolente e cieco, 15
sì fosco, abbandonato allor non ero,
quando m'amò la vaga Evirallina:
Evirallina, di Corman possente
dolce amor, bruna il crin, candida il petto.
Mille eroi ne fur vaghi, e a mille eroi 20
ella niegò 'l suo core: eran negletti
i figli dell'acciar, perch'Ossian solo
grazia trovò dinanzi agli occhi suoi.
Alle nere del Lego onde n'andai,
per ottener la vaga sposa. Avea 25
dodeci meco valorosi figli
dell'acquosa Albion. Giungemmo a Brano,
amico dei stranieri. — E donde — ei disse
— son quest'arme d'acciar? Facil conquista
non è la bella vergine che tutti 30
spregiò d'Erina gli occhi-azzurri duci.
Benedetto sii tu, sangue verace
del gran Fingallo! avventurata sposa
ben è colei che del tuo cor fai degna.
Fossero in mia balìa dodeci figlie 35
d'alta beltà, che tua fòra la scelta,
o figlio della fama. — Allora aperse

11. È un verso del Petrarca, *Rime*, CCCXV, 1. 17. *Evirallina*: figlia di Brano, signore irlandese (C.). 18. *Corman*: nobil signore irlandese, diverso da vari altri di questo nome (C.).

la stanza della vergine romita,
d'Evirallina. A quell'amabil vista,
dentro i petti d'acciar corse a noi tutti 40
subita gioia e ci sorrise al core.
Ma sopra noi sul colle il maestoso
Cormano apparve, ed un drappel de' suoi
traea pronto alla pugna. Otto i campioni
eran del duce, e fiammeggiava il prato 45
del fulgor di lor arme. Eravi Cola,
Durra dalle ferite eravi, e Tago
e 'l possente Toscarre e 'l trionfante
Frestallo e Dairo il venturoso e Dala,
rocca di guerra. Scintillava il brando 50
di Corman nella destra, e del guerriero
lento volgeasi e grazioso il guardo.
D'Ossian pur otto erano i duci: Ullino
figlio di guerra tempestoso e Mullo
dai generosi fatti ed il leggiadro 55
Sélaca e Oglano e l'iracondo Cerda
e di Dumarican l'irto-vellute
ciglia di morte. Ove te lascio, Ogarre,
sì rinomato sugli arvenii colli?
Ogàr si riscontrò testa con testa 60
col forte Dala: era il conflitto un turbo
sollevator della marina spuma.
Ben del pugnale rammentossi Ogarre,
arme ad esso gradita; egli di Dala
nove fiate lo piantò nel fianco. 65
Cangiò faccia la pugna: io sullo scudo
del possente Corman ruppi tre volte
la mia lancia, ei la sua. Lasso, infelice

38. *vergine romita*: espressione accolta dal Foscolo nel famoso episodio delle *Grazie*. 49. *venturoso*: I e II: «armisonante». 68-71. *Lasso . . . fuggiro*: nella prima edizione s'era tradotto così: «Lasso, infelice / giovinetto d'amore! io l'afferrai / gagliardamente, e lo crollai pei crini / ben cinque volte, e gli recisi il capo. / Cadde il tronco sanguigno: i suoi fuggiro». Così, il crollar del capo sembrava un atto necessario per uccidere il rivale; laddove nel testo sembra un tratto di ferocia gratuita, che non

garzon d'amore! io gli recisi il capo,
e per lo ciuffo il sanguinoso teschio 70
crollai ben cinque volte: i suoi fuggiro.
Oh chi m'avesse allor detto, chi detto
m'avesse allor, vaga donzella, ch'io
egro, spossato, abbandonato e cieco
trarrei la vita, avria costui dovuto 75
usbergo aver ben d'infrangibil tempra,
petto di scoglio e impareggiabil braccio.
Ma già del Lena su la piaggia oscura
a poco a poco s'acchetò la voce
dell'arpe e dei cantor. Buffava il vento 80
vario-stridente, e m'ondeggiava intorno
l'antica quercia con tremanti foglie.
Erano i miei pensier d'Evirallina,
d'Evirallina mia, quand'ella in tutta
la luce di beltade, e cogli azzurri 85
occhi pregni di lagrime, m'apparve
sopra il suo nembo; e in fioca voce: — Ah sorgi,
Ossian; — mi disse — il figlio mio difendi,
salvami Oscàr: presso la rossa quercia
del ruscello di Luba egli combatte 90
coi figli di Loclin. — Disse; e s'ascose
nella sua nube. Io mi vestii l'usbergo,
m'appoggiai sulla lancia; uscii sonante
d'arme il petto e le terga: a cantar presi,
qual solea ne' perigli, i canti antichi 95
de' valorosi eroi. Loclin m'intese
come tuono lontano; essa fuggio;
inseguilla mio figlio. Io pur da lungi
lo richiamai: — Figlio, — diss'io — deh riedi,
riedi sul Lena, ancor ch'io stiati appresso, 100

s'accorda molto colla solita umanità di Ossian, né colla patetica esclamazione che lo precede (C.). 78. Il poeta ritorna al suo soggetto (C.). 96. *Loclin m'intese*: Oscar non era alle mani che con una picciola banda di nemici, che andava errando senz'ordine. Questa dovette credere che il canto di Ossian fosse il segnale della battaglia, e che Fingal lo seguitasse. Un simile inganno trovasi nel poema intitolato *Latmo* (C.).

e cessa d'inseguirli. — Egli sen venne,
ed agli orecchi miei giunse giocondo
il suon dell'armi sue. — Perché — diss'egli
— m'arrestasti la destra? Avria ben tosto
morte d'intorno ricoperto il tutto: 105
ché oscuri, formidabili, Fillano
e il figlio tuo fersi ai nemici incontro,
che per la notte, alle sorprese amica,
del loro campo erano a guardia. Alquanti
le nostre spade n'abbattér. — Ma come 110
spingono i negri venti onda dopo onda
colà di Mora su le bianche arene,
tal l'un l'altro incalzandosi i nemici
inondano sul Lena: ombre notturne
stridon da lungi, ed aggirarsi io vidi 115
le meteore di morte: il re di Selma
corrasi a risvegliar, l'eccelso eroe
sfidator di perigli, il sol raggiante
dissipator di bellicosi nembi.
Erasi appunto allor da un sogno desto 120
Fingallo, e sullo scudo erto si stava,
lo scudo di Tremmor, famoso arnese
de' padri suoi: nel suo riposo avea
veduta il padre mio la mesta forma
d'Aganadeca; ella venìa dal mare 125
e sola e lenta si movea sul Lena.
Faccia avea ella pallida qual nebbia,
guancia fosca di lagrime: più volte
trasse l'azzurra man fuor delle vesti,
vesti ordite di nubi, e la distese 130
accennando a Fingallo, e volse altrove
i taciturni sguardi. — E perché piangi,
figlia di Starno? — domandò Fingallo
con un sospiro — a che pallida e muta,
bell'ospite dei nembi? — Ella ad un tratto 135

108-9. *che . . . guardia*: il testo: «essi vegliavano i terrori della notte» (C.).
1: «né già senza lor danno essi aspettaro / i due spaventi della notte».

sparve col vento, e lo lasciò pensoso.
Piangeva il popol suo, che sotto il brando
del re di Selma era a cader vicino.
L'eroe svegliossi, e pieni ancor di quella
avea gli occhi e la mente. Ode appressarsi 140
d'Oscarre i passi, e n'adocchiò lo scudo,
ché incominciava un deboletto raggio
via via d'Ullina a tremolar sull'onda.
— Che fa 'l nemico fra i terrori involto? —
richiese il re — fugge sul mare, o attende 145
la novella battaglia? A che tel chiedo?
Non odo io già la voce lor che suona
sul vento del mattin? Vattene, Oscarre;
desta gli amici. — Il re s'alzò; piantossi
presso il sasso di Luba, e in tuon tremendo 150
ben tre volte rugghiò: balzaro i cervi
dalle fonti di Cromla, e tremar tutte
le rupi e i monti. Come cento alpestri
rivi, sboccando con mugghianti spume,
si confondon tra lor; come più nubi 155
s'ammassano in tempesta e alla serena
faccia del ciel fan velo; in cotal guisa
si ragunaro del deserto i figli
del lor signore alla terribil voce:
terribile ai nemici, a' suoi guerrieri 160

143. *onda*: I: «onde». 150. *in tuon tremendo*: Ossian dà sempre a' suoi eroi un tuono straordinario di voce; e ne parla come d'una qualità assai comune. Troviamo lo stesso anche in vari luoghi d'Omero. Il modo però con cui si esprime Ossian dee parere a' tempi nostri oltremodo iperbolico e stravagante. Ma egli dovea ben sapere meglio di noi di chi parlava; e si sarebbe reso ridicolo a' suoi nazionali, s'egli avesse attribuita loro una qualità smentita dall'esperienza e ripugnante alla natura. Questa voce formidabile dovea convenirsi alla vasta corporatura d'uomini nati in quei climi, in quei secoli, e con una educazione rozza e selvaggia. L'autore della vita di Tamas Koulikan ci assicura che la sua voce era straordinariamente alta e forte, di modo che sovente, senza far alcuno sforzo per inalzarla, faceva intender i suoi ordini a più di 300 piedi di distanza. Che sarebbe poi stato, s'egli avesse voluto spingerla quanto più alto poteva, per ispirar ardor militare, o per metter terror nei nemici? (C.). 160. *terribile ai nemici*: questo emistichio s'è aggiunto: il testo dopo la *terribil voce* segue: «perché

grata e gioconda; perché spesso ei seco
li condusse alla pugna, e dalla pugna
carchi tornar di gloriose spoglie.
— Su su, — diss'egli — alla zuffa, alla morte,
figli della tempesta: a risguardarvi 165
starassi il vostro re. Sopra quel colle
balenerà 'l mio brando, e sarà scudo
del popol mio; ma non avvenga, amici,
che n'abbiate mai d'uopo, or che di Morni
per me combatte il valoroso figlio. 170
Egli fia vostro duce, onde il suo nome
sorger possa nel canto. O voi scendete,
ombre de' morti duci, ombre dei nembi
correggitrici, i miei guerrier cadenti
accogliete cortesi, e i vostri colli 175
sien lor d'albergo: oh possan quei su l'ale
del nembo rapidissimo del Lena
per l'aereo sentier varcar sublimi
i flutti de' miei mari, e al mio riposo
cheti venirne, ed allegrar sovente 180
con la piacevol vista i sogni miei.
Fillano, Oscarre dalla bruna chioma,
e tu Rino gentil, fate, o miei figli,
d'esser forti in battaglia: i vostri sguardi
stien fisi in Gaulo, ond'emularne i fatti. 185
Brando a brando non ceda, o braccio a braccio;
si gareggi in valor: del padre vostro
proteggete gli amici, e stienvi in mente
gli antichi duci. Se cader sul Lena
doveste ancor, non paventate, o figli, 190
vi rivedrò: di cava nube in seno
le nostre fredde e pallid'ombre in breve
s'incontreranno, o figli; e andrem volando
spirti indivisi a ragionar sul Cona. —
Simile a nube tempestosa, orlata 195

piacevole era la voce del re ai guerrieri della sua terra»; il che senza la nostra aggiunta avrebbe un'apparenza di contradizione (C.). 165. *figli della tempesta*: cioè, «abitatori di monti soggetti a tempeste» (C.).

di rosseggiante folgore del cielo,
che in occidente dal mattin s'avanza,
il re s'allontanò. Funesto vampo
esce dall'armi sue; nella man forte
crolla due lance; la canuta chioma 200
giù cade al vento; tre cantor van dietro
al figlio della fama, a portar pronti
i suoi cenni agli eroi. Sull'erto fianco
di Cromla ei si posò, volgendo a cerchio
il balen dell'acciar. Lieti alla pugna 205
movemmo intanto. Sfavillò sul volto
d'Oscàr la gioia: vivida vermiglia
era la guancia sua; spargono gli occhi
lagrime di piacer: raggio di foco
sembra la spada nella destra: ei venne; 210
e con gentil sorriso in cotai detti
ad Ossian favellò: — Sir delle pugne,
ascolta il figlio tuo: scostati, o padre,
segui l'eroe di Selma, e la tua fama
lasciala intera a me. Ma s'io qui cado, 215
rammentati, o signor, quel sen di neve,
quel grazioso solitario raggio
dell'amor mio, la tenera Malvina
dalla candida man. Parmi vederla
curva sul rivo risguardar dal monte 220
con la guancia infocata; e i lisci crini
sferzanle il sen, che per Oscàr sospira.
Tu la conforta, e di' ch'io son già fatto
dei venti albergator, che ad incontrarmi
venga, mentre io pe' colli miei sul nembo 225
m'affretto a rivederla. — Oscàr, che dici?
A me piuttosto, a me la tomba inalza.
No, non cedo la pugna: il braccio mio
più sanguinoso e più di guerra esperto
tutta di gloria t'aprirà le strade. 230
Ma ben tu, figliuol mio, s'avvien ch'io caggia,
questa spada, quest'arco, e questo corno
rammenta di riporre entro l'angusta

scura magion; fa' che una bigia pietra
l'additi al passeggero: alla tua cura 235
alcun amor non accomando, o figlio,
ché più non è la vaga Evirallina,
la madre tua. — Così parlammo; e intanto
crebbe sul vento e più e più gonfiossi
l'alta voce di Gaulo; ei la paterna 240
spada rotando con furor si spinse
alla strage, alla morte. Appunto come
candido-gorgogliante onda colmeggia
e scoglio assale; e come scoglio immoto
l'orrid'urto sostien, così i guerrieri 245
assalir, resistero: acciar si frange
contro acciaro, uom contr'uom; suonano scudi,
cadono eroi. Quai cento braccia e cento
della fornace sul rovente figlio,
così s'alzano, piombano, martellano 250
le loro spade: orrido in Arven turbo
Gaulo rassembra; in sul suo brando siede
distruzion d'eroi: parea Svarano
foco devastator. Come poss'io
dar tanti nomi, e tante morti al canto? 255
D'Ossian pur anco fiammeggiò la spada
nel sanguigno conflitto: e tu pur anco
terribil fosti, Oscarre, o de' miei figli
il maggiore, il miglior. Nel suo segreto
gioiami il cor, quand'io scorgea 'l tuo brando 260
arder sul petto dei nemici ancisi.
Essi fuggiro sbaragliati, e noi
inseguimmo, uccidemmo: e come pietre

235. *cura*: così la II; l'edizione 1801 ha «cara», ma si tratta evidentemente di errore di stampa. 249. *della . . . figlio*: il ferro rovente. 251. *orrido . . . turbo*: «Dominus turbo confringens» [«Il Signore . . . turbine devastatore»], *Is.*, c. 28, v. 2; «quasi vastitas a Domino veniet» [«verrà come la devastazione mandata dal Signore, *Isai.*, c. 13, v. 6 (C.)]. 258-9. *de' miei . . . maggiore*: da questo luogo apparisce che Ossian ebbe altri figli, oltre Oscar, ma in tutte queste poesie non se ne trova fatta menzione o cenno di sorta. Convien dire che sieno morti in età assai tenera, giacché il poeta dà a divedere in più d'un luogo che nella morte di Oscar venne a perire tutta la discendenza di Fingal (C.).

van saltellon di balza in balza, o come
scuri, di quercia in quercia, in bosco annoso 265
erran, colpi alternando; o come tuono
di rupe in rupe si rimbalza in rotti
spaventosi rimbombi: in cotal guisa
colpo a colpo succede, e morte a morte
dalla spada d'Oscarre e dalla mia. 270
Ma già Svaran Gaulo circonda, e freme
qual corsia d'Inistòr. Fingallo il vede,
vedelo, e già già s'alza e già già l'asta
solleva. — Ullin, va', mio cantore, — ei disse
— vattene a Gaulo, e gli rammenta i fatti 275
de' padri suoi; la disugual contesa
col tuo canto sostien: ravviva il canto
e rinfranca gli eroi. — Mossesi Ullino,
venne a Gaulo dinanzi e 'l canto sciolse
infiammator dei generosi cori: 280
— Combatti, combatti,
distruggi, abbatti,
figlio del sir dei rapidi destrieri,
fior de' guerrieri.
Pugna, pugna, o braccio forte, 285
in fatica aspra ed estrema;
sir d'acute arme di morte,
duro cor che mai non trema.
Figlio di guerra,
atterra, atterra, 290
fa' che più candida
vela non tremoli
sull'onde d'Inistòr.
Alza scudo orrendo qual nembo,
che di morte ha gravido il grembo; 295

272. *corsia*: corrente. 281. La canzone di Ullino anche nell'originale differisce dal restante del poema nella versificazione. Il costume d'incoraggiare gli uomini in battaglia con versi composti sul fatto, s'è quasi conservato sino ai giorni nostri. Esistono varie di queste canzoni militari; ma la maggior parte non è che un gruppo d'epiteti, senza alcun poetico merito (M.).

il tuo brando – baleni rotando
qual sanguigno notturno vapor.
Il tuo braccio sia tuono sul campo;
sia l'occhio di lampo,
di scoglio sia 'l cor. 300
Combatti, combatti,
distruggi, abbatti;
figlio del sir dei rapidi destrieri,
doma gli alteri. —
Gaulo avvampa a tai note; il cor gli balza; 305
fassi di sé maggior. Ma Svaran cresce,
e soverchia il garzon: fende in due parti
lo scudo a Gaulo; del deserto i figli
sbigottiti fuggiro. Allor Fingallo
nella possanza sua sorse, e tre volte 310
la voce sollevò. Cromla rispose
al forte tuono; s'arrestaro a un punto
del deserto i guerrier; piegaro a terra
l'infocate lor facce, e a quella voce
di se stessi arrossiro. Egli sen venne, 315
come in giorno di sol piovosa nube
move sul colle tenebrosa e lenta:
stan muti i campi ad aspettar la pioggia.
Vide Svaran da lungi il formidato
signor di Selma, ed arrestossi a mezzo 320
del corso suo. Fosche aggrottò le ciglia;
alla lancia s'attenne, e i rosseggianti
occhi intorno rivolse. Ei muto e grande,
quercia parea sopra il ruscel di Luba,
cui già rapida folgore del cielo 325
lasciò brulla di foglie e incotta i rami:
quella pende sul rio, sibila il musco.

305. *Gaulo . . . balza*: nel testo non vi sono che queste parole: «il cuor dell'eroe batte alto» (C.). 306-7. *Ma Svaran . . . garzon*: qui pure l'espressione dell'originale è debole: «ma Svaran venne colla battaglia». In ambedue questi luoghi il traduttore volle far sentir di più e l'effetto del canto d'Ullino sopra Gaulo, e lo sforzo maggior di Svarano per sopraffarlo (C.). 319. *formidato*: temuto. 326. *incotta i rami*: con i rami bruciati.

Tal si stava Svarano: ei lento lento
si ritirò sopra il ciglion del Lena:
l'accerchiano i suoi mille; e sopra il colle 330
s'addensa il buio dell'orribil zuffa.
Ma in mezzo al popol suo splendea qual raggio
Fingallo; e tutti intorno a lui festosi
s'accolgono i suoi duci. Alza la voce
del suo poter: — Su su, miei fidi, ergete 335
tutti i stendardi miei: spieghinsi al vento
sulla piaggia del Lena, e vibrin come
fiamme su cento colli: essi ondeggiando
s'odano all'aure sibilar d'Erina,
e guerriera armonia spirinci in petto. 340
Qua qua, figli, compagni: al vostro duce
fatevi appresso, e della sua possanza
le parole ascoltate. O Gaulo, invitto
braccio di morte, o generoso Oscarre
dai futuri conflitti, o delle spade 345
figlio Conallo, o bruno il crin Dermino,
o tu re della fama, Ossian, dei canti
alto signor; voi le vestigia e 'l corso
seguite, o figli, del paterno braccio;
imitatelo, o prodi. — Alzammo il raggio 350
solar della battaglia, il luminoso
regio stendardo, e lo seguian volando
gli spirti nostri. Sventolava altero
quello per l'aere, ori-lucente e tutto
gemmi-distinto, qual la vasta azzurra 355
stellata conca del notturno cielo.
Avea pur ciascun duce il suo vessillo;

341. *figli*: l'originale: «figli di mugghianti ruscelli, che scaturiscono da mille colli» (C.). 346. *Conallo*: questo non è l'amico di Cucullino, ma un celebre guerriero scozzese, figlio di Ducaro, di cui le imprese e la morte vengono riferite nel poema di *Temora*, canto 3 (C.); *Dermino*: Dermid, figlio di Dutno, di cui pure molto si parla nello stesso poema (C.). 350-1. *il raggio solar*: lo stendardo di Fingal distinguevasi col nome di «raggio solare»; probabilmente dallo splendor che mandava, per esser coperto d'oro. «Inalzar il raggio solare» nelle antiche poesie significa il dar principio alla battaglia (M.).

ciascun vessillo i suoi guerrier. — Mirate, —
disse il prence ospital — mirate come
Loclin sul Lena si divide e parte. 360
Stanno i nemici somiglianti a rotte
nubi sul colle, o a mezzo arso e sfrondato
bosco di querce, quando il ciel traspare
fra ramo e ramo, ed il vapor trasvola.
Amici di Fingal, ciascun di voi 365
scelga una banda di color che stanno
minacciosi lassuso; e non si lasci
che alcun nemico dei sonanti boschi
sull'onde d'Inistòr ricovri e fugga.
— E ben, — Gaulo gridò — miei fieno i sette 370
duci del Lano. — D'Inistorre il fosco
sovrano — Oscar gridò — vengane al brando
del figlio d'Ossian. — Venga al mio — soggiunse
Conallo, alma d'acciaro — il bellicoso
sir d'Iniscona. — O 'l re di Muda od io 375
oggi per certo dormirem sotterra —
disse Dermino. Ossian, bench'or sì fiacco
e sì dolente, di Terman s'elesse
l'atroce re: — Non tornerò — gridai
— senza il suo scudo. — O generosi, o forti, — 380
disse Fingàl col suo sereno sguardo
— sia vittoria con voi. Tu re dell'onde,
Svaran, la scelta di Fingal tu sei. —
Disse; e quai cento vari venti in cento
diverse valli a imperversar sen vanno, 385
così divisi noi movemmo; e Cromla
scossesi e n'echeggiò. Cotante morti
chi può narrar? Bella di Toscar figlia,
le nostre destre eran di sangue, e folte
cadder le squadre di Loclin, quai ripe 390
traportate dal Cona: alle nostr'armi
tenne dietro vittoria: ognun dei duci
la promessa adempié. Spesso, o donzella,

368. *nemico . . . boschi*: cioè, nemico dell'Irlanda (C.). 388. *Bella . . . figlia*: Malvina.

sedesti in riva al mormorevol Brano,
mentre il bianco tuo seno alternamente 395
s'alzava all'alternar de' bei respiri,
qual piuma candidissima gentile
di liscio cigno, che soave e lento
veleggia per la liquida laguna,
qualor di fianco una scherzosa auretta 400
con dolce sferza la sommuove e sparge.
Spesso, o bella, sedesti; e spesso hai visto
dietro una nube rimpiattarsi il sole
lento, infocato, e notte rammassarsi
d'intorno al monte, e 'l variabil vento 405
romoreggiar per le ristrette valli.
Cade alfin pioggia grandinosa: il tuono
rotola, ulula; il fulmine scoscende
gli erti dirupi; sui focosi raggi
van cavalcando orridi spettri; e in basso 410
rovesciasi precipitosa e torba
l'urlante possa de' torrenti alpini.
Tal della pugna era il fragor. Malvina,
perché piangi, perché? Piangan piuttosto

394-7. *al mormorevol . . . gentile*: 1: «al mormorio del Brano / mentre dolce cresceva il morbidetto / tuo bianco sen, qual candidissima ala». 400-1. *qualor . . . sparge*: 1: «se 'l vago veleggiar l'aura seconda». 412. A questa insigne descrizione può paragonarsi la seguente di Virgilio nelle *Georgiche*, l. 1, v. 322-[34]: «Saepe etiam immensum coelo venit agmen aquarum, / et foedam glomerant tempestatem imbribus atris / collectae ex alto nubes; ruit arduus aether, / . . . / cum sonitu fervetque fretis spumantibus aequor. / Ipse pater, media nimborum in nocte, corusca / fulmina molitur dextra; quo maxima motu / terra tremit, fugere ferae et mortalia corda / per gentes humilis stravit pavor. Ille flagranti / aut Athon, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo / deicit; ingeminant Austri et densissimus imber: / nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt» [«Spesso anche si forma nel cielo una massa immensa di acque, e le nubi raccoltesi dall'alto mare addensano una paurosa tempesta con oscuri rovesci; l'alto cielo rovina con gran rumore, e ribolle il mare di gorghi spumeggianti. Giove stesso in mezzo alla notte dei nembi scaglia con la destra fulmini fiammeggianti; e a quel movimento tutta l'immensa terra trema, fuggono le fiere, e di gente in gente una paura tremenda abbatte i cuori mortali. Egli col dardo folgorante abbatte o l'Athos o il Rodope o gli Acrocerauni; raddoppiano gli Austri e i densissimi rovesci; ora i boschi ora i lidi gemono percossi dal vento impetuoso»], C.

le figlie di Loclin, che n'han ben donde. 415
Cadde di lor contrada il popol, cadde,
perché di sangue si pasceano i brandi
della stirpe de' miei. Lasso! infelice!
qual fui! qual sono! abbandonato e cieco,
non più compagno degli eroi passeggio, 420
più quell'Ossian non sono. A me, donzella,
quelle lagrime a me, ch'io con quest'occhi
di tutti i cari miei vidi le tombe.
Nella confusa mischia il re trafisse
guerriero ignoto. Ei la canuta chioma 425
per la polve traendo, i languid'occhi
ver lui solleva. Il ravvisò Fingallo,
ed: — Ahi, — gridò — tu di mia man cadesti,
d'Aganadeca amico? io pur ti vidi
gli occhi molli di lagrime alla morte 430
dell'amata donzella, entro le stanze
di quel padre crudel: tu de' nemici
dell'amor mio fosti nemico, ed ora
cadi per la mia mano? Ullin, la tomba
ergi all'estinto, ed il suo nome aggiungi 435
d'Aganadeca alla canzon dolente.
Addio, donzella dell'arvenie valli
abitatrice, a questo cor sì cara. —
Giunse all'orecchio a Cucullin nel cupo
speco di Cromla lo scompiglio e 'l tuono 440
della turbata pugna: a sé Conallo
e Carilo chiamò. L'udiro i duci,
presero l'aste: ei della grotta uscìo,
e a mirar s'affacciò. Veder gli parve
faccia di mar rimescolato e smosso 445
dal cupo fondo, che flagella e assorbe
con bollenti onde l'arenoso lito.
A cotal vista Cucullino a un punto
s'infiammò, s'oscurò: la mano al brando,
l'occhio corre al nemico: egli tre volte 450

425. *guerriero . . . chioma*: I: «ignoto eroe. Quei la canuta chioma».

si scagliò per pugnar, tre lo rattenne
Conàl. — Che fai, sir di Dunscaglia? — ei disse
— Fingallo è vincitor; già tutto ei strugge,
tutto conquide ei sol; non cercar parte
nella fama del re, ch'è tardi e vano. 455
— E ben, — quei ripigliò — Carilo, vanne
al re di Selma, e poiché spento in tutto
sia il rumor della pugna, e che dispersa
fugga Loclin, qual dopo pioggia un rivo,
seco t'allegra; il tuo soave canto 460
gli lusinghi l'orecchio; inalza al cielo
l'invincibile eroe. Carilo, prendi,
reca a Fingàl questa famosa spada,
la spada di Cabàr, che d'inalzarla
non è la man di Cucullin più degna. 465
Ma voi del muto Cromla ombre romite,
spirti d'eroi che più non son, voi soli
siate oggimai di Cucullin compagni;
voi venitene a lui dentro la grotta
del suo dolor: più tra' possenti in terra 470
nomato io non sarò; brillai qual raggio,
e quel raggio passai; nebbia son io,
che dileguossi all'apparir del vento
rischiarator dell'offuscato colle.
Conàl, Conàl, non mi parlar più d'armi; 475
già svanì la mia gloria: i miei sospiri
di Cromla i venti accresceran, sintanto
che i miei vestigi solitari e muti
cessino d'esser visti. E tu, Bragela,
piangi la fama mia, piangi me stesso: 480
tu più non mi vedrai; raggio amoroso,
non mi vedrai, non ti vedrò; son vinto.

477. *gloria*: I e II: «fama».

CANTO V*

ARGOMENTO

Continua la battaglia. Fingal e Svarano s'azzuffano. Svarano è vinto e dato come prigioniero in custodia ad Ossian e Gaulo. Fingal, i suoi più giovani figliuoli ed Oscar inseguiscono gli avanzi dell'armata nemica. S'introduce l'episodio d'Orla, uno dei capitani di Loclin, ch'era stato mortalmente ferito nella battaglia. Fingal, commosso dalla morte di Orla, comanda che si cessi dall'inseguire il nemico; e chiamando a sé i suoi figliuoli, viene informato che Rino, il più giovine di essi, era stato ucciso. Compiange la sua morte, ode la storia di Landergo e di Gelcossa, e torna verso il luogo ove avea lasciato Svarano. In questo mezzo Carilo, ch'era stato inviato da Cucullino a congratularsi con Fingal della sua vittoria, si trattiene con Ossian. La conversazione di questi due cantori termina l'azione del quarto giorno.

Al generoso reggitor del carro
Conàl si volse, e con soavi detti
preselo a confortar: — Figlio di Semo,
perché ti lasci alla tristezza in preda?
Son nostri amici i forti, e rinomato 5
se' tu, guerrier: molte le morti e molte
già fur del braccio tuo; spesso Bragela
con ceruleo-giranti occhi di gioia
il suo sposo incontrò, mentr'ei tornava
cinto dai valorosi, in mezzo ai canti 10
dei festosi cantori, e rosseggiante
avea il brando di strage; e i suoi nemici
giacean sul campo della tomba esangui.
Datti conforto, e 'l re di Morven meco
statti lieto a mirar. Ve' com'ei passa 15
qual colonna di foco, e tutto incende!
qual vigor! qual furor! non par di Luba
la correntia? non par di Cromla il vento
schiantator di ramose alte foreste?
Avventurato popolo felice, 20

* Continua la quarta giornata (C.). 20. Priamo, presso Omero, [*Il.*], c. 3, v. 328 [182-3], alla vista dell'armata greca fa un'esclamazione simile e

Fingallo, è 'l tuo! tu gli sei fregio e schermo!
Tu primo in guerra, e tu nei dì di pace
in consiglio il maggior. Tu parli, e mille
s'affrettano a ubbidir: ti mostri, e innanzi
ti cadono gli eroi. Popol felice! 25
popolo di Fingal, d'invidia degno!
Chi è, chi è, figlio di Semo, osserva.
Chi è costui sì tenebroso in vista,
che tonando ne vien? Questo è l'altero
figlio di Starno. Oh! con Fingàl s'affronta: 30
stiamo a veder. Par d'oceàn tempesta
mossa da due cozzanti aerei spirti,
che van dell'onde a disputar l'impero:
trema dal colle il cacciator, che scorge
ergersi il fiotto e torreggiargli a fronte. — 35
Sì Conallo parlò, quando a scontrarsi
in mezzo al loro popolo cadente
corsero i due campion. Questa è battaglia,
questo è fragor: qui ciascun urto è turbo,
ciascun colpo è tempesta: orrore e morte 40
spirano i sguardi. Ecco spezzati scudi,
smagliati usberghi e sminuzzati elmetti
balzan fischiando: ambi i guerrieri a terra
gettano l'armi, e con raccolta possa
vannosi ad afferrar. Serransi intorno 45
le noderose, nerborute braccia.
Si stirano, si scrollano, s'intrecciano
sotto e sopra in più gruppi alternamente
le muscolose membra: ai forti crolli,
all'alta impronta dei tallon robusti, 50
scoppian le pietre, e dalle nicchie alpestri
sferransi i duri massi, e van sossopra
rovesciati cespugli. Alfin la possa
a Svaran manca; egli è di nodi avvinto.

diversa. Egli chiama felice Agamennone a cagion del suo popolo: qui Conallo, con più ragione, chiama felice il popolo a cagion del suo re (C.).
45-53. *Serransi . . . cespugli*: può paragonarsi questa lotta a quella d'Aiace e d'Ulisse: [Omero], *Il.*, c. 23, v. 810 [710 sgg.], C.

Così sul Cona già vid'io (ma Cona 55
non veggo più), così vid'io due sconci
petrosi scogli trabalzati e svelti
dall'orrid'urto di scoppiante piena;
volvonsi quei da un lato all'altro, e vanno
ad intralciarsi le lor querce antiche 60
colle ramose cime; indi cozzando
piombano assieme, e si strascinan dietro
sterpi e cespi ammontati, e pietre e piante:
svolvonsi i rivi, e da lontan si scorge
il vuoto abisso della gran rovina. 65
— Figli, — gridò Fingàl — tosto accorrete,
statevi a guardia di Svaran, che in forza
ben pareggia i suoi flutti: è la sua destra
mastra di pugna; egli è verace germe
di schiatta antica. O tra' miei duci il primo, 70
Gaulo, e tu re dei canti, Ossian possente,
all'amico e fratel d'Aganadeca
siate compagni, e gli cangiate in gioia
il suo dolor: ma voi Fillano, Oscarre,
Rino, figli del corso, i pochi avanzi 75
di Loclin disperdete, onde nemica
nave non sia che saltellare ardisca
sull'onde d'Inistòr. — Simili a lampo
volaron essi. Ei campeggiò sul Lena
posatamente, come nube estiva 80
lento-tonante per lo ciel passeggia:
tace sott'essa la cocente piaggia.
Vibra il raggiante suo brando, cui dietro
striscia spavento. Egli da lungi adocchia
un guerrier di Loclin: ver lui s'avvia, 85
e così parla: — E chi vegg'io lì presso
alla pietra del rio? Tenta, ma indarno,
di varcarlo d'un salto: agli atti, al volto
sembra eroe d'alto affar; pendegli a fianco
il curvo scudo, ed ha lung'asta in mano. 90
Giovine eroe, di', chi se' tu? rispondi,

56. *sconci*: enormi. 75. *figli del corso*: abili nella corsa.

se' tu nemico di Fingallo? — Io sono
un figlio di Loclin, di forte braccio.
La sposa mia nella magion paterna
stassi piangendo, e mi richiama: invano; 95
Orla non tornerà. — Combatti o cedi? —
disse l'alto Fingallo. — I miei nemici
lieti non son; ma ben famosi e chiari
sono gli amici miei. Figlio dell'onda,
seguimi alla mia festa: i miei cervetti 100
vientene ad inseguir. — No, no, — rispose
— ai deboli io soccorro; è la mia destra
schermo de' fiacchi. Paragon non ebbe
mai la mia spada. Il re di Morven ceda.
— Garzon, Fìngal non cede. Impugna il brando, 105
e t'eleggi un nemico: i miei campioni
son molti e forti. — E la tenzon ricusi? —
gridò 'l guerriero. — Orla è di Fìngal degno;
e degno è Fìngal d'Orla, e Fìngal solo.
Ma se cader degg'io, ché pur un giorno 110
cade ogni prode, odimi, o re, la tomba
alzami in mezzo al campo, e fa' che sia
la maggior di tutt'altre: e giù per l'onda
manda il mio brando alla diletta sposa,
onde mesta il ricovri, e lagrimando 115
lo mostri al figlio, ed a pugnar l'infiammi.
— Giovine sventurato, a che con questi
funesti detti a lagrimar m'invogli? —
disse Fingallo. — È ver pur troppo! il prode
deve un giorno cader, debbono i figli 120
vederne l'armi inutili e sospese.
Pur ti conforta: io t'alzerò la tomba,
Orla, non dubitarne; e la tua sposa

96. La storia di Orla nell'originale è così bella e patetica che molti del nord della Scozia la sanno a memoria, benché non abbiano mai udita una sillaba del restante del poema (M.). 118. *a lagrimar m'invogli*: cfr. Tasso, *Ger. lib.*, XII, 66: «gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza». 122. *io . . . tomba*: s'intende: s'egli è pur destin che tu muoia. Fingal era ben lungi dal pensiero d'ucciderlo (C.).

avrà 'l tuo ferro, e il bagnerà di pianto. —
Presero essi a pugnar, ma 'l braccio d'Orla 125
fiacco fu contro il re: scese la spada
del gran Fingallo, e in due partì lo scudo.
Cadde quegli rovescio; sopra l'onda
l'arme riverberar, come talvolta
sopra notturno rio riflessa luna. 130
— Re di Morven, — diss'ei — solleva il brando,
passami il petto: qui ferito e stanco
dalla battaglia i fuggitivi amici
m'abbandonaro: giungerà ben tosto
lungo le sponde dell'acquosa Loda 135
all'amor mio la lagrimosa istoria;
mentre romita e muta erra nel bosco,
e tra le foglie il venticel susurra.
— Orla, ch'io ti ferisca? ah non fia vero: —
disse Fingàl — lascia, guerrier, che in riva 140
del patrio Loda, dalle man di guerra
sfuggito e salvo, con piacer t'incontri
l'affannoso amor tuo; lascia che 'l padre
canuto, e forse per l'età già cieco,
senta da lungi il calpestio gradito 145
de' piedi tuoi: lascia che lieto ei sorga,
e brancolando con la man ricerchi
il figlio suo. — Nol rinverrà giammai:
io vo' morir sul Lena; estrani vati
canteranno il mio nome: un'ampia fascia 150
copremi in petto una mortal ferita;
ecco io la squarcio e la disperdo al vento. —
Sgorgò dal fianco il nero sangue; ei manca,
ei more; e sopra lui pietosamente
Fingàl si curva; indi i suoi duci appella: 155
— Oscar, Fillan, miei figli: alzisi tosto
la tomba ad Orla: ei poserà sul Lena,
lungi dal grato mormorio del Loda,

125-6. *ma . . . re*: Orla, come si vede più sotto, era già ferito gravemente, e sembra che non abbia provocato Fingal se non affine d'aver la gloria di morir per mano di quell'eroe (C.).

lungi dalla sua sposa: un giorno i fiacchi
vedranno l'arco alle sue sale appeso, 160
ma non potran piegarlo: urlano i cani
sopra i suoi colli, esultano le belve
ch'ei soleva inseguir: caduto è 'l braccio
della battaglia, il fior dei forti è basso.
Squilli il corno, miei figli, alzate il grido, 165
torniamcene a Svaran; tra feste e canti
passi la notte. O voi Fillano, Oscarre,
Rino, volate; ove se' tu mio Rino,
Rino di fama giovinetto figlio?
Pur giammai tu non fosti a correr tardo 170
al suon del padre tuo. — Rino — rispose
l'antico Ullin — de' padri suoi sta presso
le venerande forme; egli passeggia
con Tratàl, re dei scudi, e con Tremmorre
dai forti fatti: il giovinetto è basso, 175
smorto ei giace sul Lena. — E cadde adunque, —
gridò Fingàl — cadde il mio Rino? il primo
a piegar l'arco, il più veloce in corso?
Misero! al padre i primi saggi appena
davi del tuo valor: perché cadesti 180
sì giovinetto? Ah dolcemente almeno
posa sul Lena: in breve spazio, o figlio,
ti rivedrò: si spegnerà ben tosto
la voce mia; de' passi miei sul campo
svaniran l'orme: canteranno i vati 185
di me soltanto, e parleran le pietre.
Ma tu, Rino gentil, basso per certo,
basso se' tu: tu la tua fama ancora
non ricevesti. Ullin ricerca l'arpa,
parla di Rino, e di' qual duce un giorno 190

171-3. *Rino . . . forme*: la risposta d'Ullino ricorda quella del messo, appresso Ctesia, alla madre di Ciro: «Ciro dov'è? – Ove esser debbono i valorosi» (C.). 179-80. *al padre . . . valor*: l'originale: «appena eri tu da me conosciuto». Parmi che queste parole non possano aver altro senso che quello ch'io loro ho dato (C.). 188-9. *la tua fama . . . ricevesti*: cioè: tu non hai ancora ricevuti gli elogi che i cantori sogliono fare agli eroi: tu non hai ancora fatto imprese degne d'esser celebrate coi canti (C.).

fòra stato il garzone. Addio, tu primo
in ogni campo: il giovenil tuo dardo
più non godrò di regolare. O Rino,
o già sì bello, ah tu sparisti: addio. —
Scorgevasi la lagrima sospesa 195
sulle ciglia del re: pensa del figlio
al crescente valor; figlio di speme!
Pareva un raggio di notturno foco,
che già spunta sul colle; al fischio, al corso,
piegan le selve: il peregrin ne trema. 200
— In quell'oscura verdeggiante tomba —
riprese il re — chi mai sen giace? Io scorgo
quattro pietre muscose, indizio certo
della magion di morte. Ivi riposi
anche il mio Rino, e sia compagno al forte. 205
Forse è colà qualche famoso duce,
che con mio figlio volerà su i nembi.
Ullin, rianda le memorie antiche,
sciogli il tuo canto, e ci rammenta i fatti
degli abitanti della tomba oscuri. 210
Se nel campo dei forti essi giammai
non fuggir dai perigli, il figlio mio,
benché lungi da' suoi, sul Lena erboso
riposerà tranquillo ai prodi accanto.
— In questa tomba — incominciò la dolce 215
bocca del canto — il gran Landergo è muto
e 'l fero Ullin. Chi è costei, che dolce
sorridendo da un nembo, a me fa mostra

196-7. *pensa . . . speme*: nell'originale: «perché terribile era suo figlio in guerra»; espressioni che sembrano contradire a ciò che Fingal disse di sopra intorno a Rino. L'emistichio *figlio di speme* e l'epiteto di *crescente* dato al valore sono avvertenze del traduttore per levar la contradizione (C.). 201-2. *In quell'oscura . . . giace?*: nell'originale: «la fama di chi è in quell'oscura verdeggiante tomba?» (C.). 208. Fingal non avea bisogno di ricorrere ad Ullino per sapere che quello era il sepolcro di Landergo. Il poeta s'è lasciato sfuggir di mente che Fingal, nel canto 3 [vv. 286-9], ordina a' suoi figli di salir sulla tomba di Landergo, per indi sfidar a battaglia Svarano (C.); *rianda*: ripercorri. 217. *Ullin*: si tratta evidentemente di un altro Ullino, diverso dal cantore dello stesso nome.

del suo volto d'amor? Figlia di Tutla,
o prima tra le vergini di Cromla, 220
perché pallida sei? dormi tu forse
fra i due forti rivali in queste pietre?
Bella Gelcossa, tu l'amor di mille
fosti vivendo, ma Landergo solo
fu l'amor tuo: ver le muscose ei venne 225
torri di Selma; e 'l suo concavo scudo
picchiando, favellò: «Dov'è Gelcossa,
dolce mia cura? Io la lasciai pocanzi
nella sala di Selma, allor che andai
a battagliar contro l'oscuro Ulfadda. 230
"Riedi tosto," diss'ella "o mio Landergo,
ch'io resto nel dolore". Ed umidetta
avea la guancia e sospiroso il labbro.
Ma or non la riveggio: a che non viene
ad incontrarmi e a raddolcirmi il core 235
dopo la pugna? Tacito è l'albergo
della mia gioia: in sull'amata soglia
Brano non veggo, il fido can, che crolli
le sue catene e mi festeggi intorno.
Ov'è Gelcossa? ov'è 'l mio amor?». «Landergo,» 240
Ferchio rispose «ella sarà sul Cromla:
ella con le sue vergini dell'arco
i cervi inseguirà». «Ferchio,» riprese
di Cromla il sire «alcun romor non fiede
l'orecchio mio, taccion del Lena i boschi; 245
non è cervo che fugga; ah ch'io non veggo
la mia Gelcossa, ella sparì: Gelcossa

222. *fra i due forti rivali*: 1: «fra 'l nemico e l'amante». 226. *Selma*: questo non è il palagio di Fingal nella Scozia: ma dovrebbe essere un luogo sul monte di Cromla, ove fosse l'abitazione di Tuathal, padre di Gelcossa. Conviene far molta attenzione ai nomi di queste poesie, alcuni dei quali appartengono spesso a luoghi e a persone diverse (C.). 238. *Brano*: Bran è un nome che fino al giorno d'oggi continua a darsi ai cani levrieri. Si costuma nel nord della Scozia d'imporre ai cani i nomi degli eroi celebrati in questo poema. Ciò prova che sono familiari all'orecchio, e noti generalmente a tutti (M.). 241. *sul Cromla*: cioè, in altra parte del Cromla (C.). 242. *vergini dell'arco*: cacciatrici (C.).

bella qual luna che pian pian s'asconde
dietro i gioghi di Cromla. O Ferchio, vanne
a quel canuto figlio della rupe, 250
al venerabil Allado: ei soggiorna
nel cerchio delle pietre, ei di Gelcossa
avrà novelle». Andò d'Adone il figlio,
ed all'orecchio dell'età si fece:
«Allado, abitator della spelonca, 255
tu che tremi così, di', che vedesti
cogli antichi occhi tuoi?». «Vidi» rispose
«Ullino, il figlio di Cairba; ei venne
come nube dal Cromla, alto intonando
disdegnosa canzon, siccome il vento 260
entro un bosco sfrondato. Ei nella sala
entrò di Selma: "Esci," gridò "Landergo,
terribile guerriero, escine; o cedi
a me Gelcossa, o con Ullin combatti".
"Landergo non è qui;" rispose allora 265
Gelcossa "ei pugna contro Ulfadda: o duce,
ei non è qui, ma che perciò? Landergo
non fia che ceda, egli non cesse ancora;
combatterà". "Se' pur vezzosa e bella,"
disse l'atroce Ullin "figlia di Tutla. 270
Io ti guido a Cairba, e del più forte
sarà Gelcossa; io resterò sul Cromla
tre dì la pugna ad aspettar; se fugge
Landergo, il quarto dì Gelcossa è mia"».
«Allado, or basta,» ripigliò Landergo 275
«sia pace a' sonni tuoi. Suona il mio corno,

251. Allado è certamente un druido. Vien chiamato *figlio della rupe*, perché abitava in una grotta; e il *cerchio delle pietre* è la circonferenza del tempio de' druidi. Vien egli qui consultato com'uno che si credeva che avesse una cognizione soprannaturale delle cose. Non v'ha dubbio che non sia venuta dai druidi la ridicola opinione della seconda vista, che prevale nella Scozia e nell'isole (M.). 253. *d'Adone il figlio*: Ferchio, figlio di Aidon (C.). 254. *all'orecchio dell'età*: all'orecchio senile (C.). 256. *che vedesti*: così spesso si legge appresso i Profeti: «Quid vides?» Anzi nel medesimo senso i Profeti stessi appresso gli Ebrei erano chiamati «veggenti» (C.). 271. *a Cairba*: a suo padre, perché stesse come in custodia (C.).

Ferchio, sì ch'oda Ullino». E sì dicendo,
salì sul colle in torbido sembiante
dalla parte di Selma: a cantar prese
bellicosa canzone, in tuon d'un rivo 280
d'alto cadente. Alfin del monte in cima
egli si stette; volse intorno il guardo,
qual nube suol che al variar del vento
varia d'aspetto: rotolò una pietra,
segno di guerra. Il fero Ullin l'udio 285
dalla sala paterna, udì giulivo
il suo nemico, ed impugnò la spada
de' padri suoi. Mentr'ei la cinge al fianco,
illuminò quel tenebroso aspetto
un sorriso di gioia: il pugnal brilla 290
nella sua destra; ei s'avanzò fischiando.
Vide Gelcossa il sir torbido e muto,
che qual lista di nebbia iva poggiando
ferocemente: si percote il seno
candido palpitante, e lagrimosa 295
trema per l'amor suo. «Cairba antico,»
disse la bella «a piegar l'arco io volo,
veggo i cervetti». Frettolosa il colle
salì, ma indarno; gl'infiammati duci
già tra lor combatteano. Al re di Morven 300
io narrerò come pugnar sien usi
crucciati eroi? Cadde il feroce Ullino.
Venne Landergo pallido anelante
alla donzella dalla liscia chioma,
alla figlia di Tutla. «Oimè che sangue, 305
che sangue è quello» ella gridò «che scorre
sul fianco all'amor mio?». «Sangue d'Ullino,»
disse Landergo «o più candida e fresca
della neve di Cromla: o mia Gelcossa,
lascia ch'io mi riposi». Ei siede, e spira. 310

301-2. *io . . . eroi?*: I: «perché deggio narrar come pugnaro / gl'irati eroi?»
310. Ciò viene a dire che Landergo era stato anch'egli ferito mortalmente da Ullino. Il poeta l'avea dissimulato per sorprendere e colpir con più forza, com'è solito costume di Ossian (C.).

«Così cadi, o mio ben?» Stette tre giorni
lagrimandogli appresso: i cacciatori
la trovar morta; e su i tre corpi estinti
ersero questa tomba. O re, tuo figlio
può qui posar, che con eroi riposa. 315
— E qui riposerà: gli orecchi miei
spesso ferì della lor fama il suono —
disse l'alto Fingàl. — Fillan, Fergusto,
Orla qua mi s'arrechi, il valoroso
garzon del Loda; ei giacerà con Rino, 320
coppia ben degna: sopra entrambi il pianto
voi, donzelle di Selma, e voi di Loda,
sciogliete, o figlie: ambi crescean a prova
come vivaci rigogliose piante;
e come piante or lì giaccion prostesi, 325
che sul ruscel riverse, al sole, al vento
tutto il vitale umor lasciano in preda.
Oscarre, onor di gioventù, tu vedi
come cadder da forti. A par di questi
fa' tu d'esser famoso, e sii com'essi 330
subietto dei cantor: menavan vampo
essi in battaglia, ma nei dì di pace
faccia avea Rino placida ridente,
simile al variato arco del cielo
dopo dirotta pioggia, allor che spunta 335
gaio sull'onde, e d'altra parte il sole
puro tramonta, e la collina è cheta.
Statti in pace, o bel Rino, o di mia stirpe,
Rino, il minor: ti seguiremo, o figlio;
ché tosto o tardi han da cadere i prodi. — 340
Tal fu la doglia tua, signor dei colli,
quando giacque il tuo Rino. E qual fia dunque
d'Ossian la doglia, or che tu giaci, o padre?
Ah ch'io non odo la tua voce in Cona,

311. *Così . . . ben?*: parole di Gelcossa (C.). 313. *la trovar morta*: le storie di Ossian sono quasi tutte tragiche. Si scorge sin d'allora il genio britannico per gli spettacoli tetri (C.). 321-3. *sopra . . . figlie*: questa frase manca in I. 331. *menavan vampo*: s'infiammavano.

ah che più non ti veggo! Oscuro e mesto 345
talor m'assido alla tua tomba accanto,
e vi brancolo sopra. Udir talvolta
parmi la voce tua, lasso! e m'inganna
il vento del deserto. È lungo tempo
che dormi, o padre; e ti sospira il campo, 350
alto Fingàl, correggitor di guerra.
Lungo l'erboso Luba Ossian e Gaulo
sedean presso a Svarano. Io toccai l'arpa
per allegrare il cor del re, ma tetro
era il suo ciglio; ad ogn'istante al Lena 355
girava il bieco rosseggiante sguardo;
piangeva il popol suo. Gli occhi ver Cromla
anch'io rivolsi, e riconobbi il figlio
del generoso Semo. Ei tristo e lento
si ritrasse dal colle, e volse i passi 360
alla di Tura solitaria grotta.
Vide Fingàl vittorioso, e in mezzo
della sua doglia involontaria gioia
venne a mischiarsi. Percoteva il sole
sull'armi sue: Conàl tranquillo e cheto 365
lo venìa seguitando; alfine entrambi
si celar dietro il colle, appunto come
doppia colonna di notturno foco,
via via spinta dal vento. È la sua grotta
dietro un ruscel di mormorante spuma 370
entro una rupe; un albero la copre
con le tremanti foglie, e per li fianchi
strepita il vento. Ivi riposa il figlio
del nobil Semo; i suoi pensier son fisi
pur nella sua sconfitta; aride strisce 375
gli segnano la guancia: egli sospira
la fama sua, che già svanita ei crede
come nebbia del Cona. O sposa amata,
o Bragela gentil, perché sì lungi

346. *talor . . . accanto*: cfr. Leopardi, *La vita solitaria*, 23: «Talor m'assido in solitaria parte». 347. *e vi brancolo sopra*: cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 281-2: «e brancolando / penetrar negli avelli».

se' tu da lui, che serenar potresti 380
l'anima dell'eroe? ma lascia, o bella,
che sorga luminosa entro il suo spirto
l'amabile tua forma: i suoi pensieri
a te ritorneranno, e la sua doglia
dileguerassi al tuo sereno aspetto. 385
Chi vien coi crini dell'etade? Il veggo,
egli è 'l figlio dei canti. Io ti saluto,
Carilo antico, la tua voce è un'arpa
nella sala di Tura, e i canti tuoi
son grati e dolci, come pioggia estiva 390
là nel campo del sol. — Carilo antico,
ond'è che a noi ne vieni? — Ossian, — diss'egli
— delle spade signor, signor dei canti,
tu m'avanzi d'assai. Molt'è che noto
a Carilo sei tu: più volte, il sai, 395
nella magion del generoso Brano,
dinanzi alla vezzosa Evirallina
ricercai l'arpa: e tu più volte, o duce,
le mie musiche note accompagnasti:
e talor la vezzosa Evirallina 400
tra i canti del suo amor, tra i canti miei,
mescea la soavissima sua voce.
Un giorno ella cantò del giovinetto
Corman, che cadde per amarla: io vidi
sulle guance di lei, sulle sue ciglia 405
le lagrime pietose: ella commosso
sentiasi il cor dall'infelice amante,
benché pur non amato. Oh come vaga,
come dolce e gentile era la figlia
del generoso Brano! — Ah taci, amico, 410
non rinnovar, non rinnovarmi all'alma
la sua memoria: mi si strugge il core,
e gli occhi mi ringorgano di pianto.
Il diletto amor mio, la bella sposa
dal soave rossor, Carilo, è spenta. 415

386. *coi crini dell'etade*: coi capelli canuti (C.).

Ma tu siedi, o cantore, e le nostr'alme
molci col canto tuo, dolce ad udirsi
quanto di primavera aura gentile,
che nell'orecchio al cacciator sospira,
quand'ei si sveglia da gioioso sogno, 420
tra 'l bel concento dei notturni spirti.

CANTO VI*

ARGOMENTO

Viene la notte. Fingal dà un convito alla sua armata, al quale Svarano è presente. Il re comanda ad Ullino suo bardo di cantare una *Canzone di pace*, costume che sempre si osserva al fine d'una guerra. Ullino narra le imprese di Tremmor, bisavolo di Fingal, nella Scandinavia, e i suoi sponsali con Inibaca sorella del re di Loclin, ch'era un antenato di Svarano. Fingal generosamente rimette Svarano in libertà, e gli permette di ritornare col rimanente del suo esercito a Loclin. Fingal dimanda a Carilo nuove di Cucullino. Storia di Grumal. Giunge la mattina. Svarano parte. Fingal va alla caccia; poscia s'incammina alla volta di Cucullino. Lo ritrova nella grotta di Tura; lo conforta, e lo lascia consolato. Il giorno dietro egli fa vela per la Scozia, con che si chiude il poema.

Precipitaro i nugoli notturni
e si posar su la pendice irsuta
del cupo Cromla. Sorgono le stelle
sopra l'onde d'Ullina, e i glauchi lumi
mostrano fuor per la volante nebbia. 5
Mugge il vento lontano: è muta e fosca
la pianura di morte. Ancor gli orecchi
dolce fiedea l'armoniosa voce
del buon cantore. Ei celebrò i compagni
di nostra gioventude, allor che prima 10
noi c'incontrammo in sull'erboso Lego,
e la conca ospital girava intorno.
Tutte del Cromla le nebbiose cime
risposero al suo canto, e l'ombre antiche
de' celebrati eroi venner sull'ale 15
ratte dei nembi, e con desio fur viste
piegarsi al suon delle gradite lodi.
Benedetto il tuo spirto in mezzo ai venti,
Carilo antico. Oh venistù sovente

* Questo canto incomincia dalla quarta notte, e termina al principio del sesto giorno (C.). 19. Ossian, dalla conversazione avuta allora con Carilo, passa ora a pensar all'ombra di quel cantore già morto, e parla con essa del suo stato presente (C.); *venistù*: venissi tu.

la notte a me, quando soletto io poso. 20
E tu ci vieni, amico: odo talvolta
la tua maestra man, ch'agile e leve
scorre per l'arpa alla parete appesa:
ma perché non favelli alla mia doglia?
perché non mi conforti? i cari miei 25
quando mi fia di riveder concesso?
Tu taci e parti; e 'l vento che t'è scorta
fischiami in mezzo alla canuta chioma.
Ma dal lato di Mora intanto i duci
s'adunano al convito. Ardon nell'aria 30
cento querce ramose, e gira intorno
il vigor delle conche. I duci in volto
splendon di gioia: sol pensoso e muto
stassi il re di Loclin; siedongli insieme
ira e dolor sull'orgogliosa fronte. 35
Guata il Lena, e sospira: ha ferma in mente
la sua caduta. Sul paterno scudo
stava chino Fingallo: egli la doglia
osservò di Svarano, e così disse
al primo de' cantori: — Ullino, inalza 40
il canto della pace, e raddolcisci
i bellicosi spirti, onde l'orecchio
ponga in oblio lo strepito dell'armi.
Sien cento arpe dappresso, e infondan gioia
nel petto di Svaran. Tranquillo io voglio 45
che da me parta: alcun non fu per anco
che da Fingàl mesto partisse. Oscarre,
contro gli audaci e valorosi in guerra
balena il brando mio: se cedon questi,
pacatamente mi riposa al fianco. 50
— Visse Tremmorre, — incominciò dei canti
la dolce bocca — e per le nordiche onde

32. Il *vigor delle conche* significa il liquor che beveano i guerrieri scozzesi: ma di qual sorta egli si fosse non è facile il determinarlo. Vedi il *Ragionamento preliminare intorno i Caledoni* (C.). Cfr. *Opere*, II, p. 65. 34-5. *siedongli . . . fronte*: l'originale: «la tristezza rosseggia negli occhi del di lui orgoglio» (C.).

di tempeste e di venti errò compagno.
La scoscesa Loclin coi mormoranti
suoi boschi apparve al peregrino eroe 55
tra le sue nebbie: egli abbassò le vele,
balzò sul lido, ed inseguì la belva
che per le selve di Gormal ruggia.
Molti eroi già fugò, molti ne spense
quella, ma l'asta di Tremmor l'uccise. 60
Eran tre duci di Loclin presenti
all'alta impresa, e raccontar la possa
dello straniero eroe: disser ch'ei stava
qual colonna di foco, e d'arme chiuso
raggi spandea d'insuperabil forza. 65
Festoso il re largo convito appresta,
ed invita Tremmorre. Il giovinetto
tre giorni festeggiò nelle ventose
loclinie torri; e a lui diessi la scelta
dell'arringo d'onor. Loclin non ebbe 70
sì forte eroe che gli durasse a fronte.
N'andò la gioia della conca in giro;
canti, arpe, applausi: alto sonava il nome
del giovine regal che dal mar venne,
delle selve terror, primo dei forti. 75
Sorge il quarto mattin. Tremmor nell'onde
lanciò la nave, e a passeggiar si pose
lungo la spiaggia in aspettando il vento,
che da lungi s'udia fremer nel bosco.
Quand'ecco un figlio di Gormal selvoso, 80
folgorante d'acciar, che a lui s'avanza.
Gota vermiglia avea, morbida chioma,
mano di neve; e sotto brevi ciglia
placido sorridea ceruleo sguardo;
e sì prese a parlargli: «Olà t'arresta, 85
arrestati, Tremmor: tutti vincesti,
ma non hai vinto di Lonvallo il figlio.
La spada mia de' valorosi il brando
spesso incontrò: dal mio infallibil arco

57. *belva*: probabilmente un cinghiale (C.).

s'arretraro i più saggi». «O giovinetto 90
di bella chioma,» ripigliò Tremmorre
«teco non pugnerò. Molle è 'l tuo braccio,
troppo vago sei tu, troppo gentile:
torna ai cervetti tuoi». «Tornar non voglio
se non col brando di Tremmor, tra 'l suono 95
della mia fama: giovinette a schiere
circonderan con teneri sorrisi
lui che vinse Tremmor; trarran del petto
sospiretti d'amore, e la lunghezza
della tua lancia misurando andranno, 100
mentr'io pomposo mostrerolla e al sole
ne inalzerò la sfavillante cima.»
«Tu la mia lancia?» disdegnoso allora
soggiunse il re «la madre tua piuttosto
ritroveratti pallido sul lido 105
del sonante Gormallo, e risguardando
verso l'oscuro mar, vedrà le vele
di chi le uccise il temerario figlio».
«E ben,» disse il garzon «molle dagli anni
è il braccio mio; contro di te non posso 110
l'asta inalzar, ma ben col dardo appresi
a passar petto di lontan nemico.
Spoglia, o guerrier, quel tuo pesante arnese;
tu sei tutto d'acciaro: io primo a terra
getto l'usbergo, il vedi; or via, Tremmorre, 115
scaglia il tuo dardo». Ondoleggiante ei mira
un ricolmetto seno. Era costei
la sorella del re. Vide ella il duce
nelle fraterne sale, ed invaghissi
del viso giovenil. Cadde la lancia 120
dalla man di Tremmorre: abbassa a terra
focoso il volto: l'improvvisa vista
sino al cor lo colpì, siccome un vivo
raggio di luce che diritto incontra
i figli della grotta, allor che al sole 125
escon dal buio e al luminoso strale

125. *i figli della grotta*: gli abitatori della grotta (C.).

chinano i sguardi abbarbagliati e punti.
«O re di Morven,» cominciò la bella
dalle braccia di neve «ah lascia ch'io
nella tua nave mi riposi, e trovi 130
contro l'amor di Corlo asilo e schermo.
Terribile è costui per Inibaca,
quanto il tuon del deserto: amami il fero,
ma dentro il buio d'un atroce orgoglio;
e diecimila lance all'aria scuote 135
per ottenermi». «E ben, riposa in pace»
disse l'alto Tremmor «dietro lo scudo
de' padri miei; poi diecimila lance
scuota Corlo a suo senno, io non pavento;
venga, l'attendo». Ad aspettar si stette 140
tre dì sul lido: alto squillava il corno
da tutti i monti suoi, da tutti i scogli
Corlo sfidò, ma non apparve il fero.
Scese il re di Loclin: rinnovellarsi
i conviti e le feste in riva al mare, 145
e la donzella al gran Tremmor fu sposa.
— Svaran, — disse Fingàl — nelle mie vene
scorre il tuo sangue: le famiglie nostre
sitibonde d'onor, vaghe di pugna,
più volte s'affrontar, ma più volte anco 150
festeggiarono insieme, e l'una all'altra
fer di conca ospital cortese dono.
Ti rasserena adunque, e nel tuo volto
splenda letizia, e alla piacevol arpa
apri l'orecchio e 'l cor. Terribil fosti 155
qual tempesta, o guerrier, de' flutti tuoi;
tu sgorgasti valor; l'alta tua voce
quella valea di mille duci e mille.
Sciogli doman le biancheggianti vele,
fratel d'Aganadeca; ella sovente 160
viene all'anima mia per lei dogliosa,
qual sole in sul meriggio: io mi rammento

131. Questo Corlo deve esser qualche re dell'isole Orcadi (C.).

quelle lagrime tue; vidi il tuo pianto
nelle sale di Starno, e la mia spada
ti rispettò mentr'io volgeala a tondo 165
rosseggiante di sangue, e colmi avea
gli occhi di pianto, e 'l cor ruggia di sdegno:
che se pago non sei, scegli, e combatti.
Quell'arringo d'onor, che i padri tuoi
diero a Tremmor, l'avrai da me: gioioso 170
vuo' che tu parta, e rinomato e chiaro
siccome sol che a tramontar sfavilla.
— Invitto re della morvenia stirpe,
primo tra mille eroi, non fia che teco
più mai pugni Svaran: ti vidi in pria 175
nella reggia paterna, e i tuoi freschi anni
di poco spazio precedeano i miei.
E quando, io dissi a me medesmo, e quando
la lancia inalzerò, come l'inalza
il nobile Fingàl? Pugnammo poi 180
sul fianco di Malmòr, quando i miei flutti
spinto m'aveano alle tue sale, e sparse
risonavan le conche: altera zuffa
certo fu quella e memoranda: or basta;
lascia che il buon cantore esalti il nome 185
del prode vincitor. Fingallo, ascolta:
più d'una nave di Loclin poc'anzi
restò per te de' suoi guerrieri ignuda;
abbiti queste, o duce: e sii tu sempre
l'amico di Svaran. Quando i tuoi figli 190
all'alte torri di Gormal verranno,
s'appresteran conviti, e lor la scelta
della tenzon s'offerirà. — Né nave —
rispose il re — né popolosa terra
non accetta Fingàl: pago abbastanza 195
son de' miei monti e dei cervetti miei.
Conserva i doni tuoi, nobile amico
d'Aganadeca: al raggio d'oriente
spiega le bianche vele, e lieto riedi
al nativo Gormallo. — O benedetto 200

lo spirto tuo, re delle conche eccelso; —
gridò Svaran, di maraviglia pieno
— tu sei turbine in guerra, auretta in pace.
Prendi la destra d'amistade in pegno,
generoso Fingallo. I tuoi cantori 205
piangano sugli estinti, e fa' ch'Erina
i duci di Loclin ponga sotterra
e della lor memoria erga le pietre:
onde i figli del Nord possano un giorno
mirare il luogo ove pugnar da forti 210
i loro padri, e 'l cacciatore esclami,
mentre s'appoggia a una muscosa pietra:
«Qui Fingallo e Svaran lottaro insieme,
que' prischi eroi». Così diranno, e verde
la nostra fama ognor vivrà. — Svarano, — 215
Fingàl riprese — oggi la gloria nostra
della grandezza sua giunse alla cima.
Noi passerem qual sogno: in alcun campo
più non s'udrà delle nostr'arme il suono:
ne svaniran le tombe, e 'l cacciatore 220
invan sul prato del riposo nostro
l'albergo cercherà: vivranno i nomi,
ma fia spento il valor. Carilo, Ullino,
Ossian, cantori, a voi son noti i duci
che più non sono. Or via, sciogliete i canti 225
de' tempi antichi, onde la notte scorra
tra dolci suoni, ed il mattin risorga
nella letizia. — Ad allegrare i regi
sciogliemmo il canto, e cento arpe soavi
la nostra voce accompagnar: Svarano 230
rasserenossi e risplendé, qual suole
colma luna talor, quando le nubi
sgombran dalla sua faccia, e lascian quella
ampia, tersa, lucente in mezzo al cielo.
Allor Fingallo a Carilo si volse, 235
e prese a dirgli: — Ov'è di Semo il figlio?
ov'è il re di Dunscaglia? a che non viene?
come basso vapor forse s'ascose

nella grotta di Tura? — Ascoso appunto —
rispose il buon cantor — sta Cucullino 240
nella grotta di Tura: in su la spada
egli ha la destra, e nella pugna il core,
nella perduta pugna. È cupo e mesto
il re dell'aste, che più volte in campo
già vincitor si vide. Egli t'invia 245
la spada di Cabarre, e vuol che posi
sul fianco di Fingàl, perché qual nembo
i poderosi suoi nemici hai spersi.
Prendi, o Fingàl, questa famosa spada,
ché già la fama sua svanì qual nebbia 250
scossa dal vento. — Ah non fia ver — rispose
l'alto Fingàl — ch'io la sua spada accetti;
possente è 'l braccio suo: vattene, e digli
che si conforti; già sicura e ferma
è la sua fama, e di svanir non teme. 255
Molti prodi fur vinti, e poi di nuovo
scintillaron di gloria. E tu pur anche,
re dei boschi sonanti, il tuo cordoglio
scorda per sempre: i valorosi, amico,
benché vinti, son chiari: il sol tra i nembi 260
cela il capo talor, ma poi ridente
torna a guardar su le colline erbose.
Viemmi Gruma alla mente. Era già Gruma
un sir di Cona: egli spargea battaglia
per tutti i lidi; gli gioìa l'orecchio 265
nel rimbombo dell'armi e 'l cor nel sangue.
Ei spinse un giorno i suoi guerrier possenti
sull'echeggiante Craca; e il re di Craca
dal suo boschetto l'incontrò, che appunto
tornava allor dal circolo di Brumo, 270
ove alla pietra del poter poc'anzi
parlato avea. Fu perigliosa e fera
la zuffa degli eroi per la donzella

258. *re . . . sonanti*: si rivolge a Svarano. 270. *circolo di Brumo*: si allude alla religione del re di Craca. Vedi l'annot[azione] al v. 34 del canto 3 (C.). 271. *pietra del poter*: cfr. l'annotazione del Cesarotti al v. 37 del canto III.

dal bel petto di neve. Avea la fama
lungo il Cona natio portato a Gruma 275
la peregrina amabile beltade
della figlia di Craca, ed egli avea
giurato d'ottenerla o di morire.
Pugnaro essi tre dì: Gruma nel quarto
annodato restò. Senza soccorso 280
lungi da' suoi, l'immersero nel fondo
dell'orribile circolo di Brumo,
ove spesso ulular l'ombre di morte
diceansi intorno alla terribil pietra
del lor timor. Ma che? da quell'abisso 285
uscì Gruma e rifulse. I suoi nemici
cadder per la sua destra; egli riebbe
l'antica fama. O voi cantor, tessete
inni agli eroi, che dalla lor caduta
sorser più grandi, onde il mio spirto esulti 290
nella giusta lor lode, ed a Svarano
il cordoglio primier tornisi in gioia. —
Allor di Mora su la piaggia erbosa
si posero a giacer. Fischiano i venti
tra le chiome agli eroi. S'odono a un tempo 295
cento voci, cento arpe: i duci antichi
si rimembrar, si celebraro. E quando
udrò adesso il cantor? quando quest'alma
s'allegrerà nelle paterne imprese?
L'arpa in Morven già tace, e più sul Cona 300
voce non s'ode armoniosa; è spento
col possente il cantor; non v'è più fama.
Va tremolando il mattutino raggio
su le cime di Cromla, e d'una fioca
luce le tinge. Ecco squillar sul Lena 305
il corno di Svaran: dell'onde i figli
si raccolgon d'intorno, e muti e mesti
salgon le navi: vien d'Ullina il vento
forte soffiando a rigonfiar le vele
candido-galleggianti, e via gli porta. 310

280. *annodato*: prigioniero. 284. *diceansi*: 1: «s'udiano».

— Olà, — disse Fingàl — chiaminsi i veltri,
rapidi figli della caccia, il fido
Brano dal bianco petto, e la ringhiante
forza arcigna di Lua. Qua qua, Fillano,
Rino, . . . ma non è qui: riposa il figlio 315
sopra il letto feral. Fillan, Fergusto,
rintroni il corno mio, spargasi intorno
la gioia della caccia: impauriti
l'odan del Cromla i cavrioli e i cervi,
e balzino dal lago. — Errò pel bosco 320
l'acuto suon: dello scoglioso Cromla
s'alzano i cacciator; volano a slanci
chi qua, chi là mille anelanti veltri
sulla lor preda ad avventarsi. Un cervo
cade per ogni can: ma tre ne afferra 325
Brano, e gli addenta, e di Fingallo al piede
palpitanti gli arreca. Egli a tal vista
gongola di piacer. Ma un cervo cadde
sulla tomba di Rino, e risvegliossi
il cordoglio del padre. Ei vide cheta 330
starsi la pietra di colui che 'l primo
era dianzi alla caccia: — Ah figlio mio,
tu non risorgi più! tu della festa
a parte non verrai; già la tua tomba
s'asconderà, già l'erba inaridita 335
la coprirà: con temerario piede
calpesteralla un dì la schiatta imbelle,
senza saper ch'ivi riposa il prode.
Figli della mia forza, Ossian, Fillano,
Gaulo re degli acciar, poggiam sul colle 340
ver la grotta di Tura, andiam, veggiamo
d'Erina il condottiero. Oimè, son queste
le muraglie di Tura? ignude e vuote
son d'abitanti, e le ricopre il musco.
Mesto è 'l re delle conche, e desolato 345
sta l'albergo regal: venite, amici,

332-4. *Ah figlio . . . verrai*: cfr. Leopardi, *Le ricordanze*, 160-1: «o Nerina, a radunanze, a feste / tu non ti acconci più, tu più non movi».

al sir dei brandi, e trasfondiamgli in petto
tutto il nostro piacer. Ma che? m'inganno?
Fillano, è questi Cucullino? oppure
è colonna di fumo? Emmi sugli occhi 350
di Cromla il nembo, e ravvisar non posso
l'amico mio. — Sì, Cucullino è questo —
gli rispose il garzon. — Vedilo, è muto
e tenebroso, ed ha la man sul brando.
— Salute al figlio di battaglia: addio, 355
spezzator degli scudi. — A te salute, —
rispose Cucullin — salute a tutta
l'alta schiatta di Selma. O mio Fingallo,
grato è l'aspetto tuo; somiglia al sole,
cui lungo tempo sospirò lontano 360
il cacciatore, e lo ravvisa alfine
spuntar da un nembo. I figli tuoi son vive
stelle ridenti, onde la notte ha luce.
O Fingallo, o Fingàl, non tale un giorno
già mi vedesti tu, quando tornammo 365
dalle battaglie del deserto, e vinti
fuggian dalle nostr'arme i re del mondo,
e tornava letizia ai patrii colli.
— Gagliardo a detti, — l'interruppe allora
Conan di bassa fama — assai gagliardo 370
se' tu per certo, Cucullin: son molti
i vanti tuoi, ma dove son l'imprese?
or non siam noi per l'oceàn qua giunti,
per dar soccorso alla tua fiacca spada?
Tu fuggi all'antro tuo: Conanno intanto 375
le tue pugne combatte. A me quell'arme,
cedile a me, che mal ti stanno. — Eroe
alcun non fu che ricercare osasse

355-6. *Salute . . . scudi*: parole di Fingal a Cucullino (C.). 357-8. *a tutta . . . Selma*: I: «a tutti / i tuoi figli possenti». 367. *i re del mondo*: gl'imperatori di Roma. Questo è 'l solo passo in tutto il poema in cui s'alluda alle guerre di Fingal contro i Romani (C.). 370. Conan era della famiglia di Morni. Egli vien nominato in molti altri poemi, e sempre comparisce con lo stesso carattere, che somiglia alquanto a quello del Tersite d'Omero (C.).

l'arme di Cucullin; — rispose il duce
alteramente — e quando mille eroi 380
le cercassero ancor, sarebbe indarno,
tenebroso guerriero: alla mia grotta
non mi ritrassi io già, finché d'Erina
vissero i duci. — Olà, — gridò Fingallo
— Conan malnato, dall'ignobil braccio, 385
taci, non parlar più. Famoso in guerra
è Cucullino, e ne grandeggia il nome.
Spesso udii la tua fama, e spesso io fui
testimon de' tuoi fatti, o tempestoso
sir d'Inisfela. Or ti conforta, e sciogli 390
le tue candide vele in ver l'azzurra
nebbiosa isola tua; vedi Bragela
che pende dalla rupe; osserva l'occhio
che d'amore e di lagrime trabocca.
I lunghi crini le solleva il vento 395
dal palpitante seno. Ella l'orecchio
tende all'aura notturna, e pure aspetta
il fragor de' tuoi remi e 'l canto usato
de' remiganti e 'l tremolio dell'arpa
che da lungi s'avanza. — E lungo tempo 400
starà Bragela ad aspettarlo invano.
No, più non tornerò: come potrei
comparir vinto alla mia sposa innanzi,
e mirarla dolente? Il sai, Fingallo,
io vincitor fui sempre. — E vincitore 405
quinci inanzi sarai, qual pria tu fosti: —
disse Fingàl — di Cucullin la fama
rinverdirà come ramosa pianta.
Molta gloria t'avanza, e molte pugne
t'attendono, o guerriero, e molte morti 410
usciran dal tuo braccio. Oscarre, i cervi
reca e le conche, e 'l mio convito appresta.
I travagliati spirti abbian riposo

382. *tenebroso*: Ossian dinota spesso le qualità dell'animo colle qualità esterne del corpo (C.). 398. *'l canto usato*: l'uso di cantar quando remano, è universale fra gli abitanti della costa settentrionale della Scozia (M.).

dopo lunghi perigli: e i fidi amici
si ravvivin di gioia al nostro aspetto. — 415
Festeggiammo, cantammo. Alfin lo spirto
di Cucullin rasserenossi: al braccio
tornò la gagliardia, la gioia al volto.
Ivano Ullino e Carilo alternando
i dolci canti: io mescolai più volte 420
alla lor la mia voce, e delle lance
cantai gli scontri ove ho pugnato e vinto:
misero! ed or non più: cessò la fama
di mie passate imprese, e abbandonato
seggomi al sasso de' miei cari estinti. 425
Così scorse la notte, infin che 'l giorno
sorse raggiante. Dall'erbosa piaggia
alzossi il re, scosse la lancia, e primo
lungo il Lena movea: noi lo seguimmo
come strisce di foco. — Al mare, al mare 430
spieghiam le vele, ed accogliamo i venti
che sgorgano dal Lena — egli sì disse.
Noi salimmo le navi, e ci spingemmo
tra canti di vittoria e liete grida
dell'oceàn per la sonante spuma. 435

OSSERVAZIONI

CANTO I

v. 1. Il poeta si mostra tosto quale egli è in tutte le sue opere. Egli entra francamente in materia, e senza perdersi in preamboli. La proposizione veramente serve alla chiarezza, e fissa l'idea e l'unità dell'azione: pure non è assolutamente necessaria. Tutto giorno si raccontano mille storie e novelle, senza premettervi alcuna cosa. La Musa era una divinità incognita ad Ossian: perciò non poteva implorarne il soccorso. Ma quando egli l'avesse conosciuta, io credo che potesse dispensarsi da questo cerimoniale. L'invocazione, dicono i critici, acquista fede alle cose, giustifica il *mirabile*, e concilia dignità al poeta, facendolo comparire ispirato. Quanto al primo, potrebbe dirsi piuttosto ch'ella genera diffidenza. «Sappiamo» dicono le Muse appresso Esiodo «raccontar molte bugie, simili al vero».[1] Riguardo al *mirabile*, se questo mal s'accorda col *verisimile* e col *conveniente*, l'invocazione disonora la Musa, in luogo di giustificar il poeta. Ossian il di cui *mirabile* non ripugna al buon senso, non avea bisogno di mallevadori. Finalmente è meglio che l'ispirazione apparisca dallo stile, che dall'avviso dell'autore. Ossian non espone l'*affisso* di poeta. Si crede d'ascoltar un uomo ordinario, che racconti un fatto. Ma la divinità che lo agita non si farà sentire che con più forza. «Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem / postulat.»[2]

v. 24. Le relazioni per dialogismo sono molto in uso appresso i poeti antichi. Esse hanno molta energia ed evidenza, e perciò sono più confacenti alla poesia. Ma è da osservarsi che questa bellezza poetica deve l'origine alla rozzezza delle menti nei secoli primitivi. Il rilevar lo spirito d'un discorso e farlo suo nel riferirlo, non è proprio che d'un ingegno riflessivo ed esercitato. Così vediamo che le relazioni delle persone del volgo sono quasi sempre drammatiche.

v. 33. Una delle regole intorno al carattere dell'eroe d'un poema si è che la prima idea che si presenta di lui, ci prevenga favorevolmente. Alcuni poeti fanno essi medesimi i ritratti dei loro eroi. Ma il modo più semplice insieme e più artifizioso è quello di farli risaltare indirettamente. Nessuno conobbe questa finezza meglio di Ossian. Fingal non comparisce che nel terzo canto, e sembra che il principale attore sia Cucullino. Ma il suo nome si presenta sul bel principio in un tale aspetto che fa presentir ben tosto l'eroe del poema. Svarano,

1. Traduce Esiodo, *Theog.*, 27. 2. Cfr. Orazio, *Ars poet.*, 143-4, dove però si legge «cogitat» in luogo di *postulat* («Il poeta cerca di produrre non fumo dal fulgore, ma luce dal fumo»).

il suo nemico, l'invasor dell'Irlanda, in mezzo alle sue bravate non teme che il paragone di Fingal. Qual idea non dobbiam concepirne! Vedremo vari altri tratti d'ugual finezza. Omero non si è piccato d'una condotta sì delicata. Appresso di lui gli eroi più importanti dello stesso partito, non che i nemici, si trattano reciprocamente da codardi e da vili. Come potrà ammirarli il lettore, se si dispregian tra loro?

v. 51. Fingal è il primo eroe del poema: Cucullino il secondo. Il carattere dell'uno e dell'altro è grande, generoso ed interessante. Ma quel che più particolarmente distingue Cucullino in questo poema, si è un delicatissimo senso d'onore. Ossian con uno squisito giudizio distribuì le parti a questi due gran personaggi, senza che lo splendor dell'uno pregiudicasse a quello dell'altro. Cucullino è l'eroe del primo atto: Fingal compisce l'azione.

v. 59. Può vedersi un quadro più vivo, più animato, più variamente atteggiato di questo? «L'arte del poeta, considerato puramente come descrittore,» dice un celebre autor moderno «è di non offrir alla vista se non se oggetti in moto, ed anche di ferir se si può molti sensi ad un tempo».[1] Se così è, Ossian merita il nome di poeta per eccellenza.

v. 74. Questo è 'l quadro istesso sotto un altro punto di vista. Il primo cagionò una commozione più viva: questo fa una impression più forte e profonda.

v. 87. Ossian è abbondantissimo di comparazioni: qualità la quale è comune ai poeti più antichi di tutte le nazioni. L'imperfezion della lingua le introdusse, e il grand'effetto che fanno, le accreditò nella poesia. La loro soverchia frequenza può bene esser disapprovata dai critici rigidi che meditano a sangue freddo: ma qualora questo magnifico difetto ci si presenta, esso abbaglia e seduce nel punto che si vorria condannarlo; e il sentimento, com'è dritto, la vince sopra il riflesso. Giova qui di osservare che lo spirito di comparazione è forse la qualità più essenziale della poesia. L'ufizio del poeta, come rappresentatore fantastico, è di raccoglier tutte le somiglianze delle cose: e il corpo del linguaggio poetico è in gran parte composto di comparazioni ristrette.[2] Del resto, le frequenti comparazioni sono comuni ad Ossian e a tutti i poeti antichi: ma pochi dividono con lui la gloria della loro straordinaria bellezza.

1. Il passo sembrerebbe del Dubos; ma non sono riuscito a rintracciarlo nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Probabilmente il Cesarotti cita a memoria. 2. *L'ufizio . . . ristrette*: cfr. Vico, *La scienza nuova*, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 539: «simiglianze o comparazioni, che . . . fanno tutta la suppellettile della favella poetica».

v. 109. Il carattere di Connal è anch'esso d'un genere di cui non v'ha esempio in Omero. Egli è un eroe saggio e moderato. Benché gran guerriero, consiglia sempre la pace. È prudente, ma non della prudenza ciarliera di Nestore. Non si àltera né per la poca riuscita de' suoi consigli, né per gli altrui rimproveri ingiusti: ma segue tranquillamente a far l'ufizio di saggio capitano e d'amico fedele.

v. 114. Notisi questo tratto. Il dissuader Cucullino dal combattere coll'idea del suo pericolo, sarebbe stato un offendere la grandezza di animo di quell'eroe. Connal con queste parole gli mette in vista che qui non si tratta principalmente della sua gloria, ma della salvezza del suo pupillo; ed insinua questa eccellente massima, che l'onor privato deve ceder al dovere.

v. 121. Questo sentimento, benché sembri derogare all'eroismo di Fingal, pure tende ad inalzarlo. Egli è qui rappresentato come il modello del valore; e il dire ch'egli scanserebbe la battaglia, non è per altro se non perché Cucullino, troppo delicato in queste materie, non si recasse a disonore di far lo stesso. Così Agamennone nel 7 dell'*Iliade* per dissuader Menelao dal combatter contro di Ettore, gli dice che Achille istesso tremava di scontrarsi con quel guerriero,[1] quantunque sapesse ch'Ettore, all'opposto, non osava uscir delle mura per timor d'Achille. Ove si osservi ch'ivi Agamennone dice crudamente a Menelao ch'Ettore è assai più forte di lui. Qui Connal non paragona il valore di Svarano con quello di Cucullino, ma solo la superiorità delle forze del primo colla scarsezza delle truppe irlandesi.

v. 147. La sedatezza eroica di Connal fa un eccellente contrasto con la ferocia di Calmar, espressa poc'anzi coi più forti colori. Questo discorso è nel suo genere un modello di perfezione. Connal ribatte con dignità, e con una modestia piena di grandezza, gl'insulti di Calmar; poi trascurandolo, si rivolge gravemente a Cucullino; lo consiglia a sacrificar la sua gloria alla sicurezza del suo pupillo, e termina con una risoluzione rispettosa insieme ed eroica.

v. 183. Ossian è fecondo d'episodi. Le regole più severe vorrebbero che questi fossero come strumenti dell'azion principale, e servissero di mezzo o d'ostacolo. Ma nissun poeta si assoggettò perpetuamente a questa eccessiva e non necessaria rigidezza. Quasi la metà dell'*Eneide* è composta d'episodi, che potrebbero levarsi senza che l'azion principale ne soffrisse danno. Basta dunque che gli episodi sieno chiamati naturalmente da qualche circostanza del soggetto, e che sieno collocati in luogo opportuno. Il presente e vari altri hanno tutte e due queste qualità. In qualche altro sembra

1. *Così . . . guerriero*: cfr. Omero, *Il.*, VII, 109-19.

che manchi un poco la prima. Vedi più sotto l'osservazione al v. 548.

v. 211. Chi avrebbe mai creduto che la nebbia potesse presentarci una comparazione così gentile? Peccato che la bocca d'un brutale, come costui, la disonori un poco. Certo non poteva immaginarsi una cosa più vaga, più fina e più propria, per rappresentar con un solo oggetto una chioma liscia, bionda, crespa e ondeggiante tutto ad un tempo. Ecco di quelle squisitezze che si cercherebbero indarno in Omero. L'autor degli «Annali tipografici», parlando della differenza che passa tra Omero ed Ossian, trova un vantaggio a favor del primo nella natura del clima. «Egli è ridente» dic'egli «nella Grecia e nell'Asia minore: laddove il nostro poeta non aveva altri spettacoli che immense foreste, vasti e sterili deserti, montagne coperte di neve, nebbie eterne, mari burrascosi e cinti d'orribili scogli».[1] Ciò è verissimo. Contuttociò non si vede che il clima ridente di Grecia abbia ispirata ad Omero una gentilezza d'immaginazione molto distinta. Laddove l'occhio sagace di Ossian, rischiarato dalla finezza del suo spirito, fa scorger in quei tetri spettacoli delle grazie invisibili a qualunque altro, e talora la sua fantasia sforza la natura a cangiar d'aspetto.

v. 218. Il carattere di Morna è quello d'una donna accorta insieme e risoluta. Ella sfugge una dichiarazione, e cerca di distrar Ducomano con una ricerca che dovrebbe interessarlo. Quando si vede stretta, abbandona le riserve, e lo rigetta con un sangue freddo il più disperante.

v. 274. «Moriensque suo se in vulnere versat.» Virg.[2]

L'espressione di Virgilio è più naturale, quella di Ossian più energica. La morte dice molto di più. Una ferita fa una sola immagine visibile: la morte ne presenta un ristretto, e lo spirito del lettore ha la compiacenza di svilupparlo.

v. 275. Non v'è poeta paragonabile ad Ossian nelle narrazioni tragiche. Questa ha tutte le qualità per sorprendere e scuoter lo spirito. Il carattere fiero di Ducomano; l'atroce negligenza colla quale colui riferisce la morte del suo rivale; l'accortezza donnesca e l'arditezza virile di Morna; lo stile rapido e conciso; infine que' due gran colpi, ambidue, benché simili, inaspettati, percotono e crollano l'anima, e lascianvi un'impressione profonda e complessa, che poi va a sciogliersi in una dolce tristezza. Io osserverò un artifizio ch'egli usa costantemente in sì fatte narrazioni, e che mostra il gran maestro. Egli da prima interessa il cuore coi modi i più toccanti. Come

1. Non saprei da dove il Cesarotti abbia tratto questa citazione. Nessuna rivista francese o inglese porta il titolo di «Annali tipografici». 2. *Aen.*, XI, 669 («e morendo si contorce sulla sua ferita»).

se n'è reso padrone, lo precipita violentemente alla meta, senza dargli tempo di presentirlo. Di più, egli omette spesso qualche circostanza che rischiarerebbe il fatto, ma ne snerverebbe la forza. Come qui non si concepisce chiaramente il modo onde Ducomano ferisce Morna. Ma Ossian sa troppo bene i colpi segreti dell'arte per non curarsi di ciò. Scoppia il fulmine, stordisce, abbaglia, e lascia in un'oscurità che mette il colmo all'orrore.

v. 323. Questa è la descrizione più ricca, più magnifica e più ampia di quante si trovino in Ossian, e somiglia più d'ogni altra alla maniera abbondante d'Omero. Se questo carro si considera isolatamente, esso sfolgora di vivacità e di bellezze. Ma l'aggiustatezza imparziale della critica ci obbliga a confessare che la descrizione pecca alquanto d'intemperanza, e, quel ch'è più, non s'accorda coi rapporti delle persone e del tempo. L'esploratore tornò troppo presto, ed è troppo spaventato per aver osservate tutte queste particolarità, e riferite così distesamente, quasi anche con un'oziosa compiacenza. Svarano era poi egli uomo da ascoltar tranquillamente questi dettagli, che tendevano a magnificar la pompa del suo nemico e ad esortar lui alla fuga? Sembra che questo carro abbia qui abbagliato co' suoi lumi lo stesso Ossian, né gli abbia lasciato scorgere abbastanza chi parlava, e a chi parlava. La convenienza e la misura sono le due ministre del gusto, e non v'è bellezza poetica, se non s'accorda con esse.

v. 377. Il poeta non ci lascia dimenticar del suo eroe. Noi eravamo immersi in Cucullino, e nel suo terribile apparato. Fingal si mostra obliquamente, e ci richiama a sé. Non c'è pericolo che la sua assenza gli pregiudichi. La sua immagine ci segue per tutto.

v. 405. Questa adattissima e vaga comparazione slancia un colpo di luce improvvisa sulla terribile scena di questa descrizione, e fa sullo spirito dei lettori un effetto del tutto corrispondente a ciò ch'ella rappresenta.

v. 435. Non si può ammirare abbastanza la forza, l'aggiustatezza e la finezza di queste comparazioni. Non può negarsi che Omero non ne abbia molte piene di sublimità e d'evidenza: ma bisogna parimente accordare ch'egli ne ha forse altrettante basse e sconvenienti: e quelle stesse che sono le più pregevoli, rare volte abbracciano insieme tutte le qualità necessarie. Di più, nelle sue comparazioni non si scorge certa rarità di scelta, né molta lode d'ingegno. Omero per lo più accetta gli oggetti che si presentano: Ossian spesso gli sceglie, e talvolta in certo modo gli crea.

v. 439. Osservisi questa artificiosa alternativa d'affetti forti e patetici. Poco è ad Ossian d'esser ammirabile: il suo massimo studio è d'esser toccante. Sono rari in Omero questi tratti preziosi di senti-

mento, o appena abbozzati. Egli tocca alle volte qualche particolarità interessante, ma lo fa con uno stile così disteso ed unito che fa pochissimo effetto. Il tuono delle sue narrazioni somiglia molto al canto delle sue cicale: è lungo ed uniforme. La tenera apostrofe di Ossian rompe la monotonia dello stile, e corregge la ferocia che ispirano le scene di guerra. Solo sarebbe stato desiderabile che quell'amabile guerriero avesse potuto piuttosto cadere per man del feroce Svarano, che del virtuoso Cucullino. Ma questi almeno non l'insulta villanamente come fa quel brutale d'Idomeneo col generoso giovine Otrioneo nel 13 dell'*Iliade*.[1]

v. 466. Cento martelli sembrano piccola cosa dopo tanto fracasso. Ma il poeta non intende qui di spiegare la grandezza del rimbombo, ma solo il frequente e vicendevole rimbalzo dell'eco: nel qual senso la comparazione ha tutta la proprietà.

v. 480. Dopo averci messi in un'aspettazione sì grande, il poeta ci pianta, e copre la scena. Questa è una crudeltà molto artificiosa. Ella attacca e tiene in moto lo spirito: delude la curiosità per eccitarla maggiormente e per soddisfarla a suo tempo con maggior diletto.

v. 513. Non ci volea meno per prepararci a una risposta così brutale.

v. 515. Il Vico riconoscerebbe con piacere nella cruda selvatichezza di costui que' primi Polifemi, che secondo Platone erano i capi di famiglia nella natura selvaggia, e viveano nelle loro grotte, ricusando qualunque commercio e società.[2] «Nec visu facilis, nec dictu affabilis ulli.»[3] Abborre tutto quello che non è suo, e si fa centro della natura. Il mattino non ha altro ufficio che di servir alla sua fierezza. L'oriente appartiene a lui. Se il sole spuntasse dall'Irlanda, l'aborrirebbe come suo nemico. Il *suismo*[4] di questo gran carattere ciclopico, e la stranezza che ne segue, sono scolpiti con una forza che sbalordisce.

v. 536. In due sillabe che gran senso! Notisi la naturalezza e la disinvoltura del passaggio per introdurre il seguente episodio.

v. 548. Se qualcheduno domandasse qual relazione abbia quest'episodio con l'azion principale, si può rispondere che nelle parti oziose di un poema il poeta è libero d'inserirvi quelle descrizioni che gli

1. *come . . . Iliade*: cfr. Omero, *Il.*, XIII, 374-82. Veramente Idomeneo non insulta villanamente Otrioneo, ma piuttosto lo apostrofa con feroce sarcasmo. 2. *Il Vico . . . società*: cfr. *La scienza nuova*, ed. cit., p. 470: «Appresso Strabone è un luogo d'oro di Platone, che dice, dopo i particolari diluvi ogigio e deucalionio, aver gli uomini abitato nelle grotte sui monti, e gli riconosce ne' polifemi, ne' quali altrove rincontra i primi padri di famiglia del mondo». 3. Virgilio, *Aen.*, III, 621 («né facile a vedersi, né agevole a descriversi da alcuno»). L'espressione virgiliana è riferita a Polifemo. 4. *suismo*: egocentrismo.

sembrano più naturali e opportune. Quindi in tutti i poemi veggiamo gl'intervalli dell'azione riempiuti con giochi, feste, sagrifizi e altre cose relative ai riti, agli usi e ai trattenimenti di quella nazione. Ora bisogna mettersi seriamente nello spirito che il canto appresso i Celti era tutto, e che nulla si facea senza il canto. Il passar la notte fra i canti era costume solenne ed universale. Le loro istorie, la sacra memoria de' lor maggiori, gli esempi degli eroi, tutto era confidato alle canzoni dei bardi. Il bisogno, il diletto, la gloria, la pietà, il dovere, tutto cospirava a fomentar in quelle nazioni il violento trasporto che nutrivano per la poesia. Ora se i canti dei bardi aveano tanti dritti per esser introdotti nel poema di Ossian, e se il canto, come tale, non ha veruna relazione al soggetto, io non ci veggo maggior necessità che le storie contenute in quei canti debbano riferirsi al medesimo. Ma se alcuni dei canti episodici di Ossian non hanno una relazione diretta al soggetto particolar del poema, tutti però si riferiscono allo spirito ed al fine generale di questo e degli altri poemi di Ossian; il qual è d'ispirar grandezza d'animo e sensibilità di cuore col racconto d'avventure eroiche e compassionevoli.

v. 574. Una delle maggiori bellezze di Ossian sono gli amori, i quali vengono da lui maneggiati con una delicatezza così particolare che merita d'esser esaminata. Basta notare la diversità con cui fu trattata questa passione dai poeti dell'altre nazioni. L'amore dei Greci e dei Latini è un bisogno fisico e materiale: quello degl'Italiani è spirituale: quel dei Francesi *bel-esprit*. L'amore di Ossian è di un genere che non rassomiglia a verun di questi. Egli ha per base il sentimento, perciò è tenero e delicato, e 'l suo linguaggio non è spiritoso, ma toccante. Si riferisce ai sensi, ma tra questi sceglie i più puri, quali sono la vista e l'udito: quindi non è né astratto, né grossolano, ma naturale e gentile. Ossian parla spesso del seno, e mostra di compiacersi nel dipingerlo. Questo oggetto appresso gli altri poeti s'accosta al lascivo: ma ciò nasce perch'essi accompagnano le lor descrizioni con tali sentimenti che mostrano di non appagarsi della sola vista. In tutto Ossian non si troverà un'espressione che si riferisca al tatto. Da tutto ciò risulta che l'amore di Ossian è decente, senza affettazion di modestia. La ritenutezza degli altri porta seco un'aria di mistero, ch'è più un incentivo che un freno. Ossian scorre con una franca innocenza sopra tutti gli oggetti del bello visibile, e in lor si riposa così naturalmente che non dà luogo al sospetto. Non si va più oltre, perché non si crede che si possa andarvi. Dopo il cuore e la vista, non c'è altro da bramar da una donna.

v. 626. Che bel cangiamento d'affetti e di sentimenti! che contrasto toccante fra lo sposo e l'eroe! Non si sa se debbasi ammirar più questo o interessarsi per quello.

v. 631. Epiteto convenientissimo alla prudenza e al sangue freddo di Connal.

v. 637. Ecco di nuovo in campo Fingal per la quinta volta. No; senza di lui non v'è speranza. Cucullino è un gran guerriero: pure la salute dell'Irlanda dipende dal solo Fingal. Questa è l'idea con cui il poeta ci congeda.

CANTO II

v. 22. Dopo la precedente descrizione, questa domanda a dir vero sembra alquanto strana. Viene alla mente la risposta di colui ad uno che gli domandava perché piangesse: «Mirum quin cantem: condemnatus sum».[1]

v. 29. Ottimamente il poeta scelse fra tutti il personaggio di Connal, per fargli comparire questa visione. Il suo carattere sedato lo rendeva più atto a prestarle fede, ad inspirarla agli altri e a dar autorità al consiglio dell'ombra.

v. 72. Come riluce questo tratto di spirito, in mezzo alle tenebre di queste superstizioni! Lo spirito può trovarsi unito all'ignoranza, come la dottrina alla stupidità. Il sentimento di Cucullino fa onore alla svegliatezza del poeta, e mostra che la sua mente era anco in questo superiore al suo secolo. Del resto, le parti di questo dialogo sono egregiamente distribuite e convengono perfettamente ai caratteri. Connal teme: il timore è padre dei fantasmi e dispone alla credulità. Cucullino non sente che il suo eroismo, ed è passionatissimo per la gloria. Questo carattere non s'accorda molto con la superstizione.

v. 101. Non è proprio che dei gran maestri il far sentir della differenza nei caratteri simili. Sembra che l'eroismo di Cucullino sia spinto al più alto segno: pure Ossian, senza pregiudicare a questo eroe, trova il modo di farci concepir nel suo Fingal qualche cosa ancor di più grande. Cucullino non può risolversi a fuggire: ma perché? perché ha vergogna di Fingal. Sembra che questi sia l'idea archetipa della perfezione eroica. Cucullino riguardo ad esso ha quella inferiorità che ha un particolare rispetto al suo universale, una perfetta copia rispetto al suo modello.

v. 191. Non si farà certamente ad Ossian il rimprovero che Omero fa a se stesso, che i suoi eroi garriscono e si svillaneggiano come femminelle, nel che certamente egli si fa giustizia ed ha più buona

1. Citazione a memoria (donde il *quin cantem* invece del più corretto e testuale «ni cantem») d'un passo d'una «atellana» di Novio presso Cicerone, *De orat.*, II, LXIX, 279 («È veramente strano che io non canti: sono stato condannato»).

fede de' suoi difensori. Le risposte degli eroi di Ossian sono brevi, gravide di senso e piene di dignità.

v. 193. L'azione di un poema è tanto più nobile ed interessante, quanto meno ella si riferisce all'interesse personale dell'eroe. Abbiamo pochi poemi epici d'una tal nobiltà. Enea vuol fondare un impero negli stati altrui con dritti molto equivoci. Achille non pensa che a soddisfar ciecamente una privata vendetta. Il poema di Ossian anche in questa parte è uno dei più perfetti. Cucullino espone la vita per il suo pupillo, Fingal per l'alleato e per l'amico.

v. 194. La condotta reciproca di questi due eroi ha qualche cosa d'ammirabile. Connal consiglia costantemente la pace. Cucullino vuol sempre la guerra. Contuttociò questi è sempre pieno di rispetto e di fiducia nell'amico, e quegli sempre, senza mai smentire i suoi sentimenti, lo assiste con fedeltà e con zelo. Questa è una vera scuola di politezza e di virtù. Qual delicatezza di spirito non dovea esser quella di Ossian, per osservare in un secolo barbaro questi esatti e gentili riguardi, che sembrano il frutto della più colta e più raffinata società?

v. 197. Quanto è mai nobile questa indignazione! E come cresce per gradi proporzionatamente! Comincia da un dolce e rispettoso rimprovero a Connal; s'accende al confronto della morte minacciata dall'ombra e del disonore; e termina con una esortazione ai soldati, piena di fuoco e di forza.

v. 218. «Virgilio ci lascia lettori, Omero ci fa spettatori», dice il Pope.[1] Questo riflesso può applicarsi con più ragione ad Ossian. Omero racconta e particolareggia. Ossian è presente all'azione, e ne risente tutti gli affetti. I vari slanci del suo cuore, espressi nel suo stile patetico, rimbalzano sopra il nostro. La narrazione di Omero è troppo distesa per poterci fare illusione. In Omero si ascolta, in Ossian si sente.

v. 263. Il traduttore inglese cita qui un luogo di Virgilio nel 12 dell'*Eneide*, v. 701-[3]:

> *Quantus Athos, aut quantus Eryx, aut ipse coruscis*
> *cum fremit ilicibus, quantus, gaudetque nivali*
> *vertice se attollens pater Apenninus ad auras.*[2]

1. La citazione è tolta dal primo dei discorsi su Omero contenuti nella prefazione alla traduzione inglese di Omero (1720). Il passo, nella traduzione francese (Paris, Duchesne, 1779) che probabilmente il Cesarotti tenne presente, suona: «Entraînés par Homère, nous ne pensons pas tant à l'écrivain qu'en lisant Virgile, dont la froide imagination nous intéresse moins dans ce qu'il décrit: l'un nous rend auditeurs; l'autre nous laisse apercevoir que nous lisons». 2. «Così è grande l'Athos o l'Erice, o lo stesso padre Appennino quando freme con le sue elci agitate dal vento e gode di innalzarsi

Ma non mi sembra che questi due luoghi abbiano piena rassomiglianza. Ossian intende di rappresentare la resistenza di Cucullino e lo schermo ch'ei presta a' suoi. Virgilio non rappresenta che il rimbombo dell'armi e la grandezza d'Enea. Perciò la comparazione di Ossian è perfettamente appropriata al suo oggetto; laddove l'immagine di Virgilio sembra eccessiva e poco confacente al suo personaggio. Sì fatte comparazioni non si adattano bene se non se ad uomini feroci e d'una statura gigantesca.

v. 318. Non è da tutti il produrre sulla scena il suo eroe a tempo. Se Fingal fosse giunto prima, il suo arrivo non avrebbe fatta un'impressione così gagliarda. Lo stile tronco ed esultante del nunzio mostra l'importanza della sua venuta. Pure Fingal non è ancor giunto, ma solo annunziato. Il poeta lo riserba per un colpo di maggior efficacia.

v. 347. Il rimproverarsi le colpe involontarie è l'ultima delicatezza della virtù.

v. 353. Questa istoria è d'un genere diverso dall'altre, ed interessa in un modo particolare. Ella presenta un eccellente contrasto fra l'amore e l'amicizia. Il carattere di Ferda è veramente tragico. Egli è virtuoso, ma debole, e resta vittima della sua debolezza. Il lettore lo condanna e lo compiange.

v. 360. In Deugala è rappresentato vivissimamente il modello d'una donna superba, imperiosa ed artificiosa; che si abusa della debolezza del suo amante, e lo conduce ad un delitto per un suo vano puntiglio. Questa parte è maneggiata con un'eccellenza che sorprende. Osservisi il tuono brusco e tronco con cui parla allo sposo; la precisione, l'imperiosità coll'amante. — M'offese, si uccida. — È amico. — E che perciò? io lo voglio. — Poi si viene alla malia delle lagrime: per ultimo si punge l'amante nella parte più delicata per un eroe, cioè nell'onore. Quante Deugale pronte a rovinar gli amanti per una spilla, non che per un toro! Giovani Ferda, specchiatevi.

v. 469. Nell'estremo delle passioni il poeta non mette per lo più che due o tre parole in bocca de' suoi personaggi; e molte volte egli esprime l'affetto con un silenzio più eloquente d'ogni discorso. Questo è il velo di Timante sul volto d'Agamennone, nel sacrifizio d'Ifigenia.[1]

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.[2]

nel cielo con le sue cime nevose.» Il paragone virgiliano si riferisce ad Enea che si appresta al duello finale con Turno. 1. *il velo . . . Ifigenia*: in un quadro famoso del pittore greco Timante (V-IV secolo a. C.), rappresentante il sacrificio di Ifigenia, Agamennone era effigiato col volto ricoperto, a significare l'inesprimibilità del suo dolore. 2. Seneca, *Hipp.*, 607 («I lievi dolori si sfogano parlando, i grandi tacciono stupefatti»).

CANTO III

v. 14. Giudiziosamente, dice il traduttore inglese, viene introdotta la storia d'Aganadeca, perché grand'uso ne vien fatto nel restante del poema, e perché in gran parte ne produce la catastrofe. Contuttociò parmi che questo episodio avrebbe potuto inserirsi molto più opportunamente sul fine del canto, dopo la venuta di Fingal; e che sarebbe stato meglio in bocca di Ullino, che di Carilo. Ivi il progresso dell'azione e l'interesse di Fingal lo chiamava naturalmente, anzi lo rendea necessario: laddove qui non sembra che un abbellimento senza disegno e senza conseguenza; e la sua singolar bellezza, perché non è precisamente a suo luogo, non fa tutto l'effetto ch'ella potrebbe.

v. 115. La fredda amarezza di queste parole è più terribile di qualunque dimostrazion di furore. Le passioni determinate prendono un'aria di sedatezza atroce, che non lascia luogo alla speranza.

v. 157. Connal era stato vivamente punto da Calmar nel consiglio di guerra. Ma l'animo grande di Connal non se ne rammenta, o si vendica con un tratto d'amicizia e di politezza.

v. 185. Il parlar per sentenze universali ed astratte è proprio dei filosofi e degli oziosi ragionatori. Gli uomini rozzi ed appassionati singolarizzano e parlano per sentimenti. Se questa è la qualità più essenziale del vero linguaggio poetico, come vuole il Vico,[1] Ossian è 'l più gran poeta d'ogn'altro. Non ve n'ha alcuno più ricco di sentimenti e più scarso di sentenze di lui. La presente è forse l'unica che s'incontri in tutte le sue poesie. Del resto, la sentenza di Calmar sembra assai particolare in bocca d'un uomo che per frutto del suo coraggio avea riportata una ferita mortale. Bisogna che costui non computasse tra i pericoli la morte.

v. 198. La vittoria di Fingal è dunque certa. Il suo valore maggior d'ogn'altro non ammette dubbi. Questo sentimento è d'un gran peso, specialmente in bocca d'un uomo del carattere di Calmar.

v. 228. La morte di quest'eroe non corrisponde molto alla nostra aspettazione. Dopo l'alta idea che il poeta ci avea fatta concepire del suo valore, s'era in dritto d'attenderne dei prodigi e di esiger da lui un genere di morte assai meraviglioso e straordinario. Non oc-

1. *come . . . Vico*: cfr. *La scienza nuova*, ed. cit., p. 455: le «sentenze poetiche . . . sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini: onde queste più s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali, e quelle sono più certe quanto più s'appropiano a' particolari».

correva erger tant'alto questo colosso, s'egli dovea cadere con sì poco strepito. Parmi che qui il gran genio di Ossian paghi, come tutti gli altri, il suo tributo all'umanità. Avvertasi per altro che questa è piuttosto una mancanza che un errore. Non v'è nulla di più naturale quanto che un guerriero muoia dalle sue ferite. Ma la nostra immaginazione stende le sue pretensioni molto innanzi. Quando il poeta ha cominciato a solleticarla, ella si lusinga che il suo diletto debba andar sempre crescendo. Il dono del poeta divien dovere. Quanto più ella è soddisfatta, tanto pretende di più; e s'egli non giunge ad appagarla pienamente, ella quasi gli sa mal grado anche dei diletti antecedenti.

v. 240. La condotta del poeta mi sembra in questo luogo di così meraviglioso artifizio, che ben merita i riflessi di tutte le persone di gusto. Cucullino avea perduta la battaglia, non per mancanza di valor personale, ma per la scarsezza delle sue truppe. Questa taccia d'inferiorità, benché senza sua colpa, doveva esser insoffribile ad un eroe come Cucullino. Egli tenta dunque di risarcir il suo onore con un colpo grande ed ardito. Pensa d'andar solo incontro all'armata di Svarano, ma non già colla speranza di porla in rotta, ma col pensiero di combatter a corpo a corpo col suo nemico, di vincerlo o di morire gloriosamente. Ma qual doveva esser l'esito di questa battaglia? Se vince Svarano, la gloria di Cucullino resta offuscata, e un eroe virtuoso ed amabile è sacrificato ad un brutale. Se la vittoria si dichiara per Cucullino, la venuta di Fingal è inutile. Sembrava inevitabile l'inciampare in uno di questi due scogli. Ossian seppe scansarli felicemente ambedue con una destrezza che non può ammirarsi abbastanza. Cucullino sta per azzuffarsi, comparisce Fingal, Svarano vola, pianta Cucullino; e questi si trova improvvisamente solo e deluso, senza poter far prova di sé, né ottener la consolazion della morte. Con ciò si cagiona una gran sorpresa in chi ascolta, e si salvano tutti i riguardi. L'onor del trionfo sopra Svarano si riserba intatto per Fingal. Cucullino non perde nulla dal canto della gloria, ed acquista infinitamente da quello dell'interesse. Bisognerebbe esser privo di sentimento per non esser commosso insino all'anima dal suo patetico lamento. La vergogna ch'egli ha di presentarsi innanzi a Fingal, la commiserazione de' suoi amici morti in battaglia, la deplorazione della sua fama, il suo tenero addio alla sposa lontana formano un nuovo genere di patetico, un misto di mirabile e compassionevole che c'intenerisce e c'incanta. Infine quest'eroe sventurato, non potendo soffrire il suo appreso disonore, va a nascondersi in una grotta. Ciò mette il colmo alla finezza dell'artifizio del poeta. Questa risoluzione toccante all'estremo grado rimove il confronto pericoloso fra i due eroi principali. La scena resta vuota per Fingal.

Cucullino parte, e porta seco i nostri affetti: resta Fingal a riempirci lo spirito.

v. 273. Il carattere di Fingal è uno de' più perfetti che sia mai stato immaginato da verun poeta, e forse a certi riguardi egli è più perfetto d'ogni altro. La perfezione morale dei caratteri è diversa dalla poetica. Consiste la prima in un aggregato delle più belle qualità: la seconda nell'idea astratta ed universale d'una qualità, o buona o viziosa, applicata ad un personaggio. Quand'io dico che il carattere di Fingal è perfetto, intendo non solo di quest'ultima perfezione, ma specialmente della prima. La perfezione, ossia l'eroismo di Fingal, è d'una specie particolare, e pressoché unica. Il distintivo specifico di questo carattere è l'umanità. Fingal è acceso dall'entusiasmo di gloria, ma non vagheggia altra gloria che quella acquistata per mezzo d'imprese benefiche, non perniciose e funeste. Benché sia il più grande de' guerrieri, non ama però la guerra; anzi compiange più d'una volta se stesso d'esser costretto a passar la vita tra le battaglie e le stragi. Egli non combatte mai che per difesa propria o dell'innocenza; e cerca di vincere ancor più colla generosità che coll'armi. È grande, non strano; forte, non duro; sensibilissimo senza esser debole: amantissimo de' suoi, cortesissimo verso gli estrani, amico disinteressato, nemico generoso e clemente. Compassiona gl'infelici, e sente i mali dell'umanità; ma non cede, e si consola col sentimento della sua virtù e coll'idea della gloria. Io non so se Fingal sia veramente padre di Ossian, o figlio della sua fantasia. È credibile che la natura e il poeta abbiano gareggiato in formarlo. Comunque siasi, un tal carattere è glorioso all'umanità e alla poesia. Omero è un gran ritrattista. Le sue copie sono eccellenti, ma i suoi originali non hanno nulla di comune con Fingal.[1]

1. Nella prima edizione del 1763 questa nota era molto più ampia, poiché comprendeva anche una discussione teorica intorno alla «perfezione» dei caratteri dei personaggi, in polemica con quei critici i quali, suggestionati dall'esempio omerico, avevano sostenuto che «i caratteri poetici debbano esser così mescolati di contraddizioni e di difetti, come li veggiamo comunemente negli uomini», e in particolare col Gravina, il quale giungeva ad escludere che la perfezione morale potesse esser suscettibile di rappresentazione poetica (cfr. *Della ragion poetica*, lib. I, cap. VI, in *Opere scelte*, ed. cit., pp. 17-21). Secondo il Cesarotti, è antipoetica solo una perfezione intesa come «rigidità di natura, che si rende insensibile a tutte le passioni umane», e non perché inverosimile, ma in quanto priva di interesse; poetica è invece quella perfezione che consiste «nel dirigger le passioni al bello assoluto o al relativo», una passione virtuosa, insomma, che domini e governi le altre. La poesia, infatti, al contrario della storia che rappresenta il vero particolare, deve rappresentare il vero universale e metafisico, i modelli eterni del vero, non le sue copie imperfette; e al tempo stesso

v. 307. Ecco il primo tratto dell'umanità di Fingal. Vede il suo nemico, ma non lo riconosce per tale: non iscorge in lui che il fratello della sua amata; e la tenerezza che Svarano avea mostrata per la sorella, gli fa dimenticare la di lui feroce natura.

v. 309. Parrà forse ad alcuni che questa tenerezza di Svarano mal s'accordi col suo selvaggio carattere. Ma l'affetto domestico non è mai più forte che nello stato primitivo di società. I selvaggi americani, crudelissimi contro i nemici, hanno pei lor congiunti un trasporto sorprendente. E quanto alle lagrime, la forza d'un caratter selvaggio non consiste nel superar le passioni, ma nel sentirle con estrema veemenza ed abbandonarvisi. Le lagrime nel dolore sono tanto naturali ad uomo di tal fatta, quanto i ruggiti nello sdegno.

v. 364. Ossian non è solo poeta, ma uno dei principali attori del suo soggetto. Ciò mette nelle sue narrazioni un calore ed un interesse che non può trovarsi nell'opere degli altri poeti, per quanto eccellenti essi sieno. Alla descrizione delle sue prodezze giovanili egli fa sempre succedere la commiserazione dell'infelice stato della sua vecchiezza: e questo contrasto patetico fa un massimo effetto.

v. 374. La descrizione di questa battaglia è molto più breve delle antecedenti. Svarano e Cucullino erano pari in valore, perciò la vittoria dovea disputarsi più a lungo. Ma Fingal era superiore al paragone. La brevità della descrizione mostra la maggior facilità della vittoria.

v. 391. Questa conversazione è molto ben collocata e toccante. Ella spira virtù ed amor domestico. Oscar è un giovine amabile, pieno di tenerezza per il padre e d'entusiasmo per l'avo, che arde di desiderio di rendersi degno d'entrambi. Fingal si compiace della sua generosa indole, e gli dà le lezioni del vero eroismo. Che bel soggetto per un quadro! Fingal in mezzo, appoggiato sullo scudo in atto d'ammaestrar il nipote: i cantori stan con le mani sospese sull'arpa per ascoltarlo. Gli altri eroi siedono per ordine con diversi atteggiamenti d'ammirazione, più sedata nei guerrieri provetti, nei giovani più vivace. Gaulo in disparte, pensoso ed alquanto torbido.

rispondere al suo «gran fine», che è quello di interessare, di muovere, e di eccitare alla virtù. Molto discutibile è d'altro lato, per il Cesarotti, l'idea del Conti, che cerca di giustificare i caratteri viziosi, in quanto valgono a far aborrire il vizio al lettore. Piuttosto, egli precisa, è da dire che la perfezione morale è obbligatoria solo per l'eroe principale. Infine il critico distingue due specie di tale perfezione: «perfezione di natura», che consiste «nel depurar la natura e secondarla», e «perfezione di società», che consiste «nel caricarla ed alterarla speziosamente». Il più bel carattere poetico è quello in cui i due eroismi appaiono mescolati: tale è appunto Fingal.

Oscar in piedi dirimpetto a Fingal, pendente dalla sua bocca, con la gioia e 'l trasporto dipinto sul volto: ed Ossian tra l'uno e l'altro con la lagrima all'occhio, e diviso tra l'ammirazione del padre e la tenera compiacenza pel figlio.

v. 406. Fingal era figlio di Comal. È cosa degna d'osservazione, che Fingal il quale fa sempre l'elogio di Tremmor e di Tratal, suoi progenitori, non fa mai alcuna menzion di suo padre. Parmi che la spiegazione sia questa. Da qualche luogo di questi poemi apparisce che Comal fosse un guerriero soverchiamente feroce. Ciò basta perché l'umanità di Fingal non possa molto compiacersi della gloria paterna. Egli ricopre il nome del padre in un silenzio che equivale ad una rispettosa condanna.

v. 468. Parrebbe che Fingal avesse proposta questa sua impresa giovanile come un esempio da imitarsi: ma da queste parole sembra piuttosto ch'egli non se ne compiaccia gran fatto. Non si scorge per altro chiaramente sotto qual vista egli disapprovi la sua condotta. Forse gli sembrerà imprudente la sua soverchia fiducia, per cui egli non permise che la donzella si nascondesse in qualche grotta, e trascurò le cautele per assicurarla. È certo ch'egli fu inescusabile, ma non è molto più scusabile Ossian d'avere scelto a preferenza una storia di tal fatta, per farla il soggetto delle sue lezioni d'eroismo benefico date al nipote. Era questa molto propria per dare ai lettori o ascoltatori un'idea ben augurata delle imprese cavalleresche di quell'eroe? Aggiungo ch'ella non quadra bene né co' sentimenti precedenti di Fingal, né colla moralità ch'egli ne deduce. Fingal avea detto di sopra che il suo «braccio fu sempre schermo degl'infelici, e che posarono sempre sicuri dietro il lampo della sua spada». Chi non avrebbe aspettato in conferma di ciò l'esempio d'un'impresa fortunata di questo genere? Non fu ella ben sicura la povera Fainasilla all'ombra della spada di Fingal? Qual è poi la sentenza ch'ei cava da un tal fatto per l'istruzione d'Oscar? «Ch'egli non imiti la gioventù, ma la vecchiezza dell'avo: che non vada mai in traccia di battaglie, né le ricusi quando gli vengono incontro.» Ma in quest'azione non può dirsi che avesse cercata la battaglia, né egli potrebbe condannar se stesso perciò, senza contradire alla sua massima di dar soccorso agl'infelici. Farei io torto al sig. Macpherson se osassi dubitare che questo episodio, cantato forse isolatamente, fosse, come tanti altri, appiccato con qualche inavvedutezza ad un luogo non suo? Se ciò non vuol credersi, converrà dire che lo spirito d'Ossian nella scelta e collocazione di quest'avventura si risentisse alquanto delle nebbie caledonie.

v. 484. Il carattere di Gaulo ha qualche cosa di vizioso. Il suo entusiasmo di gloria non è interamente puro. Il suo coraggio s'ac-

costa alla presunzione. Par ch'ei voglia gareggiar di gloria con Fingal. Con questa tinta caricata Ossian diversifica questo carattere dagli altri di simil genere, fa spiccar maggiormente la generosità e la politezza di Fingal, ed eccita grande aspettazione per la battaglia seguente.

v. 495. Si può lodare con più finezza? Questo è un panegirico in aria di lamento.

v. 516. Il poeta ci prepara al sogno di Fingal nel canto seguente. Veggasi se questo non sarebbe stato il luogo opportuno per l'episodio d'Aganadeca.

CANTO IV

v. 20. Quest'episodio, benché sembri estraneo al soggetto, pur nasce felicemente da quello, quantunque ciò non si scorga che nel progresso. Evirallina era comparita ad Ossian, per muoverlo a soccorrer suo figlio. Egli era a questo passo del suo poema, ed avea pieno lo spirito della memoria della sua sposa. Giunge Malvina nel punto ch'egli stavasi per narrare la sua visione. Nulla di più naturale quanto ch'egli sospenda per un poco il filo della sua narrazione per introdur la storia de' suoi amori con la sua sposa e delle sue giovenili prodezze; il di cui confronto collo stato infelice della sua vecchiaia è il fonte principale del gran patetico delle sue poesie.

v. 103. Ossian attribuisce costantemente un carattere nobile e virtuoso all'amato suo figlio. Il pronto ritorno di Oscar e le sue parole mostrano la sommissione dovuta ad un padre e il calore che si conviene ad un giovine guerriero.

v. 136. Si loda giustamente il silenzio d'Aiace nell'*Odissea*, e di Didone nell'*Eneide*.[1] Vi sono molti generi di silenzio, come di discorso: e potrebbe farsene un trattatello rettorico, che non sarebbe il meno importante. Nissun poeta ne fece maggior uso né più giudizioso di Ossian.

v. 154. Non può negarsi che non si trovi qualche uniformità nelle comparazioni di Ossian. Ma questo difetto non è più suo che degli altri più antichi poeti, e distintamente di Omero. Ossian per altro ha dei titoli ben più giusti di lui per giustificarsi appresso i lettori discreti. La sfera dell'idee del poeta celtico dovea essere senza confronto più ristretta che quella del greco. La natura e l'arte erano più feconde delle loro ricchezze per Omero, di quello che fossero per Ossian, e gli presentavano molto maggior copia d'oggetti di tutti i generi. Si detraggano inoltre dall'*Iliade* tutte le immagini e le comparazioni basse, le quali Omero credette di potersi permettere, e da

1. *silenzio... Eneide*: cfr. Omero, *Od.*, XI, 541-67 e Virgilio, *Aen.*, VI, 469-71.

cui lo spirito nobile di Ossian religiosamente si astenne; si vedrà che a proporzione questo non avanza meno il primo nella varietà, di quello che nella scelta e nella finezza.

v. 170. Che nobile sentimento! Dall'aria con cui parlò Gaulo nel canto antecedente, ben si scorge che non gli sarebbe riuscito discaro che Fingal si trovasse in pericolo di soccombere, per aver la gloria di dargli soccorso. Ma la magnanimità di Fingal non conosce queste piccolezze; e la sua gloria è tanto grande che non può discendere ad invidiar l'altrui.

v. 185. Gaulo non era che un capitano subalterno, come gli altri. Ma Fingal l'avea creato suo luogotenente. Gli stessi suoi figli doveano prestargli deferenza. Fingal con un discorso molto onorifico per Gaulo previene le gare di dignità, e non ispira se non quella d'una rispettosa emulazione. I suoi eroici conforti ai figli somigliano quel di Leonida a' suoi Spartani: «Pranziamo lietamente, o compagni, che cenerem sotterra»: se non che qui c'è un grado di tenerezza paterna.

v. 198. Il poeta artificiosamente fa che Fingal s'allontani acciocché il suo ritorno riesca più magnifico e faccia maggior impressione.

v. 207. Negli atti e nelle parole di Oscar è vivamente dipinto l'inebriamento d'un giovine che pregusta il piacer della gloria, e che brama d'attuffarvisi senza ritegno. Pure anche l'amor filiale v'ha la sua parte, e sembra ch'egli preghi il padre a scostarsi, anche per allontanarlo dal pericolo che potea sovrastargli.

v. 226. Come è bella questa gara di morire tra padre e figlio! Euripide ce ne presenta un'altra alquanto diversa nella sua *Alceste*. Veggasi la scena tra Ferete e Admeto.

v. 238. Osservisi con che amabile semplicità Ossian tocca l'illibatezza della sua fedeltà coniugale.

v. 246. Questa è quasi la stessa descrizione che abbiam veduta nel canto I. Meno profusione e un po' più d'economia nelle descrizioni antecedenti l'avrebbe salvato dalla necessità di ripetersi. Io che non amo i comenti *à la Dacier*,[1] mi fo un dovere non solo di non palliare, ma di neppur dissimulare i luoghi difettosi del mio autore. Ma questa obiezione avrebbe assai mal garbo in bocca degli adoratori d'Omero, appresso di cui si trovano sì frequentemente ripetute non solo le descrizioni, ma i discorsi interi.

v. 273. Fingal s'alza, ma non si dà fretta d'accorrere. Egli non vuol rapire a Gaulo l'onor di rimettersi. Troppa sollecitudine sarebbe stata un'offesa alla sua gelosa delicatezza su questo punto.

1. *à la Dacier*: cioè ispirati, come appunto quelli di madame Dacier (cfr. la nota a p. 71), al proposito esclusivo di difendere da ogni accusa Omero e in genere gli scrittori antichi.

v. 306. La soverchia fidanza di quest'eroe ci avea preparati a questo colpo: né dispiace molto al lettore di veder l'amabile Oscar vincitor da una parte, e il baldanzoso Gaulo umiliato dall'altra.

v. 313. Non par che Fingal sia il Giove Statore,[1] che arresta tutto in un punto i fuggitivi Romani? La vergogna de' soldati in un tale stato è 'l più grand'elogio e 'l più delicato che possa farsi ad un capitano.

v. 341. La condotta di Fingal co' suoi guerrieri è veramente ammirabile. Lungi dal rimproverarli, egli parla a tutti con espressioni di politezza e di lode, e specialmente a Gaulo. Egli vide la loro fuga: questo è 'l rimprovero più grande d'ogn'altro; e la fiducia ch'ei mostra in loro, è lo stimolo il più efficace per emendar il passato.

v. 370. Questa nuova foggia di battaglia la diversifica in un modo particolare. Qual prontezza, qual vivacità negli eroi! qual energia e varietà nell'espressioni! e con qual giudizio Svarano è lasciato ultimo, come degno unicamente di Fingal!

v. 387. Omero ed Ossian nelle descrizioni delle battaglie seguono una condotta direttamente opposta. Omero è pieno di minuti racconti: Ossian gli sfugge a più potere. L'uno ammassa, e l'altro sceglie. Appresso Omero tutti i guerrieri agiscono, ma non sempre si osserva la proporzione e la convenienza dovuta ai loro caratteri. Ossian per lo più sceglie un eroe principale, e lo fa brillare, lasciando i subalterni confusi tra la folla. Questi fa qualche volta abortir le idee con la soverchia precisione, e ci defrauda di qualche piacere che si sarebbe aspettato: quello dilaga lo spirito in un mare di particolarità poco interessanti, e non lo lascia fissare distintamente sopra alcun oggetto. L'abbondanza dell'uno e l'aggiustatezza dell'altro temperate insieme avrebbero fatto un misto perfetto.

v. 413. Chi avrebbe atteso questo slancio improvviso? e chi avrebbe creduto di dover passar in un tratto da un orrido così grande ad un patetico così toccante?

v. 429. Un incidente di tal genere val ben per molte delle particolarità d'Omero.

v. 448. Questa è una pittura eccellente, ma non è meno meravigliosa per la finezza che qui mostra il poeta. Cucullino non può raffrenarsi. Ma il suo arrivo in tale stato di cose è pericoloso. Che farà egli? verrà ad usurpar la gloria di Fingal, o a perder quella del suo valor personale? Non si può ammirar abbastanza la finezza del

1. *Giove Statore*: il Cesarotti ha presente un passo di Livio (I, 12), in cui si narra come Giove, accogliendo la preghiera di Romolo, fosse intervenuto a fermare i Romani in fuga davanti ai Sabini: episodio da cui avrebbe avuto origine, appunto, il culto di Giove Statore.

ripiego. Connal con estrema delicatezza ha salvato l'interesse di Cucullino e quel del poeta.

CANTO V

v. 15. Noi siamo sul monte di Cromla insieme con Cucullino. Le prodezze di Fingal accadono sotto i nostri occhi.

v. 38. Nell'ultima zuffa del canto antecedente il poeta disse che ciascheduno de' guerrieri scozzesi aveva attenuta la sua promessa di vincer il nemico ch'ei s'avea scelto. Si sarà dimandato: e di Svarano e Fingal non si sa nulla di più? Ossian con sommo giudizio ha riserbata la zuffa dei due massimi eroi al presente canto. Ell'era troppo importante. Conveniva separarla dall'altre, collocarla in un sito più luminoso e preparar lo spirito di chi ascolta, perch'ella facesse tutta l'impression conveniente.

v. 49. Questo è forse l'unico luogo in tutto il poema che possa con qualche fondamento chiamarsi gonfio. Pure egli è molto probabile che quello che ai tempi nostri ci sembra gonfio, ai tempi di Ossian non sembrasse che meraviglioso. L'idea di forza è interamente relativa; e si prenderebbe un grosso equivoco, se si volesse misurar dalla nostra la forza degli antichi Celti. Qual proporzione tra la tessitura di corpi nati da germi viziati, ristretti dal primo lor nascimento tra mille nodi, cresciuti all'ombra e nell'inazione, custoditi con mille dannose riserve e guasti interamente dalla mollezza; e tra la vasta corporatura d'uomini nati tra i boschi, che aveano per vestiti le carni, per letto la terra, per tetto il cielo, indurati al sole, al ghiaccio, a tutte le inclemenze dell'aria, ed affaticati continuamente in esercizi di guerre, ove tutto si decidea con la forza?[1] Non è egli visibile che il nostro vigore appetto a quello non deve esser che un'ombra? In fatti, tutti i monumenti che restano dell'antiche nazioni celtiche, sono indizi d'una robustezza prodigiosa. Trasportiamoci dunque nei tempi d'Ossian; e riflettiamo di più che il poeta in Fingal e Svarano vuol darci un'idea del più alto grado a cui possa giunger la forza; che Svarano era un gigante; che Fingal non poteva esser molto minore, se dovea vincerlo; e si vedrà allora che queste iperboliche immagini sono meno lontane di quel che si credea a prima vista, dal verisimile o almeno da quel possibile che solo basta al poeta. In oltre, Ossian ci avea già preparati a questi prodigi; ed egli ci racconta il fatto con tal semplicità di termini e con una certa aria di buona

1. *tra la vasta . . . forza*: evidente riecheggiamento di immagini vichiane. Cfr. soprattutto *La scienza nuova*, ed. cit., pp. 498-9.

fede, che sarebbe discortesia il non credergli almen la metà di quel ch'ei dice.

v. 72. Per un altro poeta, il poema sarebbe terminato, ma per Ossian ci manca ancora la più bella parte dell'azione. Fingal non ha riportato che una vittoria volgare. Egli se ne promette una molto più nobile. Vuol trionfar dello spirito di Svarano, sopraffarlo di generosità e rimandarlo consolato e tranquillo. Ma questa vittoria non è ancor matura; ci voleano dei preparativi. La presenza di Fingal non poteva in quei primi momenti che aggravar la tristezza di Svarano. Fingal parte, per dar soddisfazione a chi bramasse di far prova del suo valore, e per accoglier cortesemente chi volesse arrendersi; e lascia Svarano tra le mani di Gaulo e di Ossian. L'idea del vantaggio che Svarano avea riportato sopra l'uno, e la soavità dell'altro erano atte a mitigar la sua tristezza, ad ammollir la sua ferocia e a disporlo meglio all'eroica bontà di Fingal.

v. 117. Abbiam già detto in altro luogo che Fingal è l'eroe della natura. Eccone una prova sensibile. Egli s'intenerisce sopra i mali dell'umanità, e la compiange. Le sue lagrime sono date alla natura umana, non a lui stesso. Egli trova in se medesimo dei conforti ben degni di lui; e sa darli anche agli altri opportunamente. Ma non lascia di sembrar duro e strano ad un cuore sensibile, che gli uomini anche i più grandi debbano perire come i più vili. Non bisogna equivocare, come molti fanno, tra l'insensibilità e la fortezza. Esse sono qualità molto diverse; anzi l'una esclude l'altra.

v. 176. Questo lamento fa sentir il padre e l'eroe. È tenero, ma d'una tenerezza sedata e decente. In generale il poeta non ama i lunghi e stemperati piagnistei. Egli sfiora gli affetti, non gli esaurisce. Nessuno intese più di Ossian la verità di quel detto: «Nihil citius arescit, quam lacryma».[1]

v. 332. Ossian non loda mai i suoi eroi per le sole qualità di guerra; ma vi aggiunge sempre il contrapposto delle qualità pacifiche e dolci. Il vero eroismo risulta dalla felice temperatura dell'une e dell'altre.

v. 359. Presso i grandi maestri l'allontanamento de' protagonisti non pregiudica al decoro di quelli, e serve alla bella economia dell'azione. Achille sta lontano dalla scena pressoché per la metà dell'*Iliade* senza cessare d'essere Achille. Appresso Ossian, Fingal non comparisce che alla metà del terzo canto, e nel punto ch'ei giunge, Cucullino sparisce. Ma siccome l'assenza di Fingal serve ad eccitar

1. Cfr. *Rhet. ad Herennium*, II, XXXI, 50: «nihil . . . lacrima citius arescit» («nulla si asciuga più presto delle lagrime»). E cfr. anche Cicerone, *De inv.*, I, LV, 109.

l'aspettazione, così la ritirata di Cucullino non lascia languir l'interesse. Questa è la seconda volta ch'egli si mostra, e sempre opportunamente, e con grand'effetto. Che gran colpo d'occhio non fa egli, veduto così in distanza nella sua mesta e muta grandezza! Anche l'attitudine di Connal è conveniente al suo carattere. Il vero amico tenta di mitigar la passione dell'altro con le ragioni opportune: quando ciò è vano, egli la rispetta con un affettuoso silenzio.

v. 363. La felicità degli altri desta, se non invidia, almeno rancore negl'infelici: specialmente quando la disgrazia di questi nasca da un difetto, e l'altrui felicità da un merito. La vittoria di Fingal dovea sembrar un rimprovero a Cucullino. Pure lungi dal rattristarsene, egli ne risente qualche conforto. Il suo punto d'onore non ha nulla che offenda la nobiltà del suo animo. Chi può lasciar d'interessarsi per un tal carattere?

v. 404. Evirallina era degna sposa di Ossian. Che bell'animo non mostra il suo canto, e le sue lagrime donate alla memoria dell'infelice Cormano! Nella morte di quest'amante disamato molte donne non avrebbero scorto che un oggetto di compiacenza e d'orgoglio. Cormano sarebbe stato una vittima sacrificata a un idolo superbo, che la riguarda con indifferenza. Tale appunto è il senso che mostra Elena nel canto 3 dell'*Iliade*,[1] ove sta ricamando nella tela le battaglie che si facevano per lei fra i Troiani e i Greci, battaglie che potevano decidere della vita o di Menelao o di Paride.

CANTO VI

v. 1. «Se Ossian» dice l'autore degli *Annali tipografici* «ha preso il colorito cupo degli oggetti del suo clima, con qual forza e con qual verità non ne ha egli rappresentata l'immagine? E queste immagini appunto e questo colorito cupo, ma sublime, sbalordiscono e trasportano l'anima quasi ad ogni pagina del suo poema».[2] Egregiamente. Noi per altro abbiam veduto che Ossian sa maneggiar con ugual maestria tutte le specie di colori. E s'egli fa più spesso uso del cupo, quest'è perché il cupo è più spesso confacente a' suoi soggetti.

v. 51. Artificiosamente il poeta introdusse quest'episodio, come il più acconcio a dispor gli animi all'esito felice dell'azione.

v. 147. Tutte le parlate di Ossian sono ragguardevoli per molti pregi: ma questa mi sembra d'un'eccellenza superiore ad ogni altra. Non so se sia più ammirabile la generosità di Fingal o l'artifizio con cui egli s'insinua nell'animo di Svarano. Poteva questi esser esacer-

1. *Tale . . . Iliade*: cfr. Omero, *Il.*, III, 125-8. 2. Cfr. la nota 1 a p. 206.

bato verso di Fingal per quattro motivi: per l'inimicizia nazionale degli Scozzesi e dei Danesi; per l'inimicizia personale tra lui e Fingal; per la vergogna della sua sconfitta; e per desiderio di risarcirsi. Fingal prende a superar tutti questi ostacoli con la nobiltà de' suoi sentimenti; e lo fa con un ordine il più conveniente. Comincia dal primo, prendendo occasione dal canto di Ullino, e mostra coll'esempio di Tremmor che le guerre delle loro famiglie non venivano da un odio ereditario, ma da una gara di gloria, e che anzi esse da principio erano amiche e congiunte. Passa indi ad allontanargli dall'animo l'idea della vergogna, ch'era il punto più delicato e più necessario; e fa un grand'elogio del valore di Svarano, indicando che nel suo spirito egli non ha perduto nulla dell'antica sua gloria. La lode non è mai più lusinghiera quanto in bocca d'un nemico. Riconfortato l'amor proprio di Svarano con questo calmante, Fingal mette in uso i modi più blandi. Lo chiama delicatamente fratello d'Aganadeca, per destar in lui sentimenti teneri ed amichevoli coll'immagine d'una sorella amata non meno da lui che da Fingal. Mostra che, sin dal tempo di quella, egli avea concepita molta propensione per lui, e gli rammemora la prova sensibile che gliene diede in quella occasione. Con ciò egli induce Svarano a vergognarsi di conservar odio e rancore con una persona che già da gran tempo l'avea provocato in affetto e in benevolenza. Finalmente mette in opera un tratto di generosità singolare, che doveva espugnar l'animo il più indomabile. Svarano era vinto: Fingal era padrone della sua vita e della sua libertà. Ma questi si scorda della sua vittoria: suppone che Svarano sia libero come innanzi la battaglia, e propone per soddisfarlo un nuovo cimento personale, come se il passato non dovesse decidere. Svarano non è un nemico vinto, ma un ospite nobile a cui si desidera di far onore. Se Dionigi d'Alicarnasso[1] avesse avuto da analizzare discorsi di questo genere, egli avrebbe fatto ben miglior uso della sua critica, di quello che nello sviluppare lo strano artifizio d'Agamennone nel 2 dell'*Iliade*.[2]

v. 173. La generosità di Fingal va operando. Svarano non è più quel brutale che rispose con tanta asprezza a' cortesi inviti di Cucullino e di Fingal. Un confronto sì luminoso dovea farlo troppo arrossire della sua prima natura. La rozzezza di Svarano s'ingentilisce, e la sua ferocia si va cangiando in grandezza.

v. 180. Svarano rammemora più volentieri la zuffa di Malmor che la presente. Abbiam veduto nel principio del poema ch'egli volea far

1. *Dionigi d'Alicarnasso* (30-8 a. C.), storico e retore greco, che studiò in particolare lo stile degli oratori ellenici. 2. *lo strano... Iliade*: la falsa proposta di ritorno in patria, fatta da Agamennone per tentare l'animo dei Greci. Cfr. Omero, *Il.*, II, 110-41.

credere di non esser rimasto inferiore in quella battaglia. Ma dalle sue stesse espressioni si scorge che questa non era che un'illusione del suo amor proprio. La straordinaria gentilezza di Fingal è vicina a strappargli di bocca la confessione della sua inferiorità; ma egli si spiega in un modo alquanto indiretto ed equivoco. La virtù sta per vincerla; ma la natura fa ancora qualche resistenza.

v. 193. Gli eroi de' poeti greci erano molto lontani da questi magnanimi sentimenti. Achille nel 24 dell'*Iliade*, avendo reso a Priamo il corpo di Ettore, fa le sue scuse coll'ombra di Patroclo per aver usato questo atto di pietà;[1] e potendo allegare per sua giustificazione, se non i sentimenti naturali d'umanità, almeno il comando di Giove e l'esortazioni di sua madre Tetide, egli lascia questa ragione plausibile (giacché pur credea d'aver bisogno di scusa) e adduce unicamente quest'altra, che Priamo gli avea fatto dei doni che non erano da dispregiarsi. Havvi un luogo nelle *Supplici* d'Euripide che ha una relazione più piena con tutta la condotta di Fingal in questa guerra, e ch'è un esempio luminoso della somma differenza che passava tra lo spirito degli antichi poeti greci e quello di Ossian. Adrasto, re di Argo, ricorre personalmente a Teseo, re d'Atene, affine d'indurre col suo soccorso i Tebani a dar sepoltura agli estinti uccisi nella passata guerra. Teseo, dopo avergli fatto l'uomo addosso[2] con poca discrezione e con molta superiorità, gli dà crudamente una negativa. Mosso poi dalle persuasioni della madre più che dall'onestà della causa o dai sentimenti d'un animo generoso, si determina con malissimo garbo a sostener Adrasto con le sue armi. Dopo la sua vittoria segue a trattar Adrasto con disprezzo: finalmente per compir l'opera comparisce Minerva, per ricordar a Teseo ch'egli si faccia dar la sua mercede da Adrasto pel suo benefizio, e che per assicurarsene lo costringa ad un giuramento. Questa è la delicatezza inimitabile del poeta greco. Si esamini ora la condotta del barbaro. Fingal, intesa l'invasione meditata da Svarano, corre in soccorso di Cucullino e salva l'Irlanda. Lungi dal rimproverar la sua disgrazia all'amico, lo conforta e lo esalta; e in luogo d'esiger guiderdone dall'alleato, ricusa l'omaggio del suo stesso nemico.

v. 202. Ecco il trionfo di Fingal interamente compiuto. Avrebbe potuto il poeta far che Svarano persistesse nella sua ferocia, che volesse di nuovo combattere, e che morisse pugnando. Ma il suo cangiamento è molto più glorioso per Fingal, più interessante e più istruttivo. Ossian c'insegna con quest'esempio che la virtù doma i cuori più barbari, e ch'ella trionfa alle volte dell'educazione e della

1. *Achille . . . pietà*: cfr. Omero, *Il.*, XXIV, 592-5. 2. *avergli . . . addosso*: averlo trattato con sgarbato sussiego.

natura. Lezione utilissima, e ch'è d'un massimo stimolo per corrisponder colla beneficenza a coloro che ci provocarono colle offese.

v. 235. La presenza di Carilo risveglia in Fingal l'idea di Cucullino, ma egli non s'indirizza a quest'eroe se non dopo la partenza di Svarano. Questa mi sembra un'avvertenza assai delicata. Cucullino e Svarano non erano caratteri da potersi conciliar insieme così agevolmente. La presenza del primo avrebbe destato nell'altro qualche movimento d'orgoglio; e quella di Svarano non poteva che accrescer la vergogna e l'afflizione di Cucullino. Così la loro reciproca vista era più atta ad inasprir gli animi che a riconciliarli. Fingal giudiziosamente allontana prima l'uno, e poi pensa a consolar l'altro.

v. 328. Questo incidente è molto toccante. D'ugual finezza è il tratto di sopra, ove Fingal, chiamando i suoi figli, nomina Rino. I gran poeti sanno far nascer di questi incidenti quando meno si aspettano: gli altri non veggono i più ovvi e presentati spontaneamente dal soggetto.

CARTONE[1]

ARGOMENTO

Al tempo di Comhal, figlio di Trathal e padre di Fingal, Clessamorre, figlio di Thaddu e fratello di Morna, madre di Fingal, fu spinto dalla tempesta nel fiume Clyde, sulle rive del quale stava Balclutha, città che apparteneva ai Britanni di qua dal muro. Egli fu ospitalmente ricevuto da Reuthamiro, ch'era il re o signore del luogo, e n'ebbe in moglie Moina, unica figlia di quel re. Reuda, figlio di Cormo, ch'era un signore britanno innamorato di Moina, venne in casa di Reuthamiro e trattò aspramente Clessamorre. Vennero alle mani, e Reuda restò ucciso. I Britanni del suo seguito si rivolsero tutti contro di Clessamorre, di modo ch'egli fu costretto a gettarsi nel fiume e ricovrarsi a nuoto nella sua nave. Spiegò le vele, ed essendogli il vento favorevole, gli venne fatto di uscir in mare. Tentò più volte di ritornarsene e di condur seco in tempo di notte la sua diletta Moina; ma rispinto sempre dal vento, fu forzato a desistere. Moina, lasciata gravida, diede alla luce un fanciullo, e da lì a poco morì. Reuthamiro impose al fanciullo il nome di *Carthon*, cioè *mormorio dell'onde*, in memoria della tempesta che, come credevasi, avea fatto perire suo padre. Avea Carthon appena tre anni, quando Comhal, padre di Fingal, in una delle sue scorrerie contro i Britanni, prese ed abbruciò Balclutha. Reuthamiro fu ucciso in battaglia, e Carthon fu trafugato dalla nutrice, che si rifugiò nell'interno della Brettagna. Carthon, fatto adulto, deliberò di vendicare la distruzione di Balclutha sopra la posterità di Comhal. Fece vela colle sue genti dal fiume Clutha, e giunto sulla costa di Morven, abbatté sulle prime due dei guerrieri di Fingal: finalmente venuto a singolar battaglia con Clessamorre, suo padre, da lui non conosciuto, restò da quello miseramente ucciso. Questa è la storia che serve di fondamento al presente poema, il quale contiene la spedizione e la morte di Carthon. Le cose antecedenti vengono artificiosamente raccontate, come per episodio, da Clessamorre a Fingal. Il poema si apre la notte precedente alla morte di Carthon, mentre Fingal tornava da una spedizione contro i Romani stabiliti nell'Inghilterra. È indirizzato a Malvina, vedova di Oscar, figlio del poeta.

1. Dalle *Opere*, IV, pp. 189-218. Al titolo in I era apposta questa osservazione poi eliminata: «Questo poema è forse il meglio condotto di quanti si trovano in questa raccolta, e senza dubbio il più interessante d'ogn'altro. Io non ne indicherò le bellezze: il cuore le farà sentire assai meglio di qualunque discorso».

Storie de' prischi tempi e forti fatti
il mormorio delle tue onde, o Lora,
mi risveglia nell'alma; e dolce, o Garma,
è a quest'orecchio de' tuoi boschi il suono.
Malvina, vedi tu quell'erta rupe 5
che al cielo inalza la petrosa fronte?
Tre pini antichi cogli annosi rami
vi pendon sopra, ed al suo piè verdeggia
pianura angusta: ivi germoglia il fiore
della montagna, e va scotendo al vento 10
candida chioma; ivi soletto stassi
l'ispido cardo: due muscose pietre
mezzo ascoste sotterra ai riguardanti
segnan quel luogo: dall'alpestre balzo
bieco il sogguarda il cavriolo, e fugge 15
tutto tremante, ché nell'aere ei scorge
la pallid'ombra ch'ivi a guardia siede.
Però che là nella ristretta valle
dell'alta roccia, ineccitabil sonno
dormon l'alme dei forti: or odi, o figlia, 20
storie de' prischi tempi e forti fatti.
Chi è costui, che dall'estrania terra
vien tra' suoi mille? Lo precede il sole,
e sgorga lucidissimo torrente
innanzi ad esso, e de' suoi colli il vento 25
vola incontro al suo crin: sorride in calma
placido il volto, come suole a sera
raggio che fuor per l'azzurrino velo
di vaga nuvoletta in occidente
guarda di Cona su la muta valle. 30
Chi, fuorché il figlio di Comallo, il prode
di Morven re, dai gloriosi fatti?
Ei vincitor ritorna, e i colli suoi

3. *Garma*: Garmallar, monte di Lora (C.). 5. *erta*: I: «alta». 20. *dei forti*: di Cartone e di Clessamorre (C.). I: «grandi». 22. *dall'estrania terra*: Fingal era di ritorno da una spedizione contro i Romani. Il poeta incomincia la sua narrazione da questo punto, e si esprime col suo solito modo interrogativo, come se Fingal tornasse allor allora dalla sua impresa (C.).

di riveder s'allegra, e vuol che mille
voci sciolgansi al canto. — Alfin fuggiste, 35
audaci figli di lontana terra,
domati in guerra – lungo i campi vostri
dai brandi nostri; – e con dolor profondo
il re del mondo – che la strage or sente
della sua gente – ed il suo scorno vede, 40
la guancia fiede, – e giù balza dal soglio
rosso d'orgoglio: – il fero sguardo gira,
lampeggia d'ira – a' suoi danni pensando,
e indarno il brando – de' suoi padri afferra:
fuggiste, o figli di lontana terra. — 45
Sì parlaro i cantor, quando alle mura
giunser di Selma: scintillaro intorno
mille tolte ai stranier candide luci.
Si diffonde il convito, e in feste e canti
passa la notte. — Ov'è — Fingallo esclama 50
— il nobil Clessamorre? ov'è 'l compagno
del padre mio? perché non viene anch'egli
il giorno a festeggiar della mia gioia?
Ei sulle rive del sonante Lora
vive mesto ed oscuro. Eccolo, ei scende 55
dalla collina; e nelle vecchie membra
porta fresco vigore, e par destriero
che fiuta l'aura de' compagni e scuote
lucide giubbe. Oh benedetta l'alma
di Clessamorre! perché mai sì tardo 60
giungesti in Selma? — Ah tu ritorni — ei disse
— in mezzo alla tua fama, o duce invitto.
Tal, mi rimembra, era Comallo il padre
nelle battaglie giovenili: insieme
spesso varcammo de' stranieri a danno 65
le sponde del Carron, né i brandi nostri
tornar digiuni di nemico sangue,

35. Questo è il canto dei bardi per la vittoria di Fingal (C.). 39. *il re del mondo*: l'imperator de' Romani (C.). 41. *fiede*: colpisce. 48. *mille . . . luci*: probabilmente candele di cera (C.). 58-9. *che . . . giubbe*: I e II: «cui scosse al vento le lucenti giubbe / sferzan le spalle».

né il re del mondo ebbe cagion di gioia.
Ma perché rammentar battaglie e fatti
di giovinezza? I miei capelli omai 70
fansi canuti, la mia man si scorda
di piegar l'arco, e l'infiacchito braccio
inalza asta più lieve. Oh se tornasse
la mia freschezza ed il vigor primiero
nelle mie membra, come allor ch'io vidi 75
il bianco seno di Moina e gli occhi
fosco-cerulei! — E in questo dir sul labbro
spunta un sospiro. Allor Fingallo a lui:
— Narraci — disse — la pietosa istoria
de' tuoi verd'anni. Alta mestizia, amico, 80
fascia il tuo spirto, come nebbia il sole:
son foschi i tuoi pensier; solingo e muto
lungo il Lora ti stai; di sgombrar tenta,
sfogando il tuo dolor, della tristezza
la negra notte che i tuoi giorni oscura. 85
— Era — quei ripigliò — stagion di pace,
quando mi prese di mirar talento
le di Barcluta torreggianti mura.
Soffiava il vento nelle bianche vele,
e 'l Cluta aperse alla mia nave il varco; 90
cortese ospizio nel regale albergo
ebbi tre dì di Rotamiro, e vidi,
vidi quel raggio d'amorosa luce,

76. Moina, «soave di temperamento e di persona». I nomi britanni in queste poesie sono derivati dal celtico, il che mostra che l'antico linguaggio di tutta l'isola era lo stesso (M.). 77. *fosco-cerulei*: 1: «nero-cerulei». 77-8. *E in questo . . . sospiro*: veramente Ossian non aggiunge che Clessamorre sospirasse; ma io ne sono tanto certo come se l'avessi inteso, e le parole seguenti me ne assicurano (C.). 83-5. *di sgombrar . . . oscura*: l'originale: «facci udir il cordoglio della tua gioventù, e l'oscurità de' tuoi giorni». Così par che Fingal lo stimoli a parlare per semplice curiosità. Io volli dargli un motivo più interessante (C.). 86. La narrazione di Clessamorre è per se stessa eccellente; ma la sua bellezza ci farà molto maggior impressione sul fin del poema, perché per mezzo di essa ci troveremo istruiti, senza saperlo, di tutto ciò ch'era necessario per prepararci allo scioglimento dell'azione (C.). 88. *Barcluta*: Bal-clutha, «la città del Clyde», probabilmente l'Alcluta di Beda (M.).

la figlia sua. N'andò la conca in giro
portatrice di gioia: il vecchio eroe 95
diemmi la bella. Biancheggiava il petto
come spuma sull'onda; erano gli occhi
stelle di luce, e somigliava il crine
piuma di corvo; era gentile e dolce
quel caro spirto: amor mi scese all'alma 100
profondamente, ed al soave aspetto
sentia stemprarsi di dolcezza il core.
Giunse in quel punto uno stranier, che ambiva
di Moina l'amor; parlommi altero,
e la man nel parlar correagli al brando. 105
«Ov'è» diss'egli «l'inquieto errante
figlio del colle? ov'è Comallo? Ei certo
poco lungi esser dee, poiché sì ardito
qua s'inoltra costui». «Guerrier,» risposi
«l'alma mia d'una luce arde e sfavilla, 110
ch'è propria sua, né la mendica altronde:
benché i forti sien lungi, io sto fra mille,
né m'arretro al cimento. Alto favelli
perché solo son io; ma già l'acciaro
mi trema al fianco e impaziente agogna 115
di scintillarmi nella man: t'accheta,
non parlar di Comàl, figlio superbo
del serpeggiante Cluta». A cotai detti
tutta la possa del feroce orgoglio
sorse contro di me; pugnammo, ei cadde 120
sotto il mio brando: al suo cader, le rive
sonar del Cluta, e mille lance a un punto
splender io vidi e mille spade alzarsi.
Pugnai, fui vinto; io mi slanciai nell'onda,
spiegai le vele e in mar mi spinsi. Al lido 125
venne Moina, e mi seguia cogli occhi
rossi di pianto, e verso me volava
sparsa al vento la chioma; io ne sentia

106. La parola che qui si traduce per *inquieto errante*, nell'originale è «scuta», dal qual termine i popoli della nostra provincia ebbero la denominazione di «Scoti». Vedi il *Ragionamento prelim.* (M.). Cfr. *Opere*, II, p. 31.

le amare strida, e già più volte il legno
di rivolger tentai; prevalse il vento, 130
né più il Cluta vid'io né il candidetto
sen di Moina. Ella morio, m'apparve
la bell'ombra amorosa: io la conobbi
mentre veniane per l'oscura notte
lungo il fremente Lora, e parea luna 135
testé rinata, che traluce in mezzo
di densa nebbia, allor che giù dal cielo
fiocca spessa la neve in larghe falde,
e 'l mondo resta tenebroso e muto. —
Tacque, ciò detto, e a' suoi cantor rivolto 140
disse l'alto Fingàl: — Figli del canto,
all'infelice e tenera Moina
lodi tessete, e coi leggiadri versi
la bell'ombra invitate ai nostri colli,
ond'ella possa riposarsi accanto 145
alle di Morven rinomate belle,
raggi solari dei passati giorni,
e dolce cura degli antichi eroi.
Vidi Barcluta anch'io, ma sparsa a terra,
rovine e polve: strepitando il foco 150
signoreggiato avea per l'ampie sale,
né più città, ma d'abitanti muto
era deserto: al rovinoso scrollo
delle sue mura avea cangiato il Cluta
l'usato corso: il solitario cardo 155
fischiava al vento per le vuote case,
ed affacciarsi alle fenestre io vidi
la volpe, a cui per le muscose mura
folta e lungh'erba iva strisciando il volto.
Ahi di Moina è la magion deserta, 160
silenzio alberga nei paterni tetti:
sciogliete il canto del dolore, o vati,
su i miseri stranieri: essi un sol punto

157-9. *ed affacciarsi . . . volto*: cfr. Leopardi, *A un vincitore nel pallone*, 44-6: «le città latine / abiterà la cauta volpe, e l'atro / bosco mormorerà fra le alte mura».

prima di noi cadero; un punto poi
cadrem noi pur, sì cadrem tutti. O figlio 165
dei giorni alati, a che le sale inalzi
pomposamente? Oggi tu guardi altero
dalle tue torri: attendi un poco, il nembo
piomberà dal deserto; ei già nel vuoto
tuo cortil romoreggia e fischia intorno 170
al mezzo infranto e vacillante scudo.
Ma piombi il nembo: e che sarà? Famosi
fìeno i dì nostri; del mio braccio il segno
starà nel campo, e andrà 'l mio nome a volo
su le penne dei versi. Alzate il canto, 175
giri la conca, e la mia sala echeggi
di liete grida. O tu celeste lampa,
dimmi, o sol, cesserai? verrai tu manco,
possente luce? Ah, s'è prescritto il fine
del corso tuo, se tu risplendi a tempo, 180
come Fingallo, avrem carriera, o sole,
di te più lunga; l'alta gloria nostra
sorviverà nel mondo ai raggi tuoi. —
Così cantò l'alto Fingallo: i mille
cantori suoi da' lor sedili alzarsi, 185
e s'affollaro ad ascoltar la voce
del loro re, che somigliava al suono
di music'arpa, cui vezzeggia auretta
di primavera. Eran leggiadri e dolci,
Fingallo, i tuoi pensieri: ah, perché mai 190
Ossian da te la gagliardia non trasse
dell'alma tua? Ma tu stai solo, o padre,
e qual altro oseria portisi accanto?
Passò in canti la notte, e 'l dì rifulse
sulla lor gioia: già le grige cime 195
scopron le rupi, al loro piè da lungi
rota l'onda canuta, e in lievi crespe
l'azzurra faccia sorridea del mare.

165-6. *O figlio . . . alati*: o uomo figlio del tempo, cioè mortale (C.). 177-9. *O tu . . . luce?*: questo motivo sarà sviluppato dal Leopardi nel *Cantico del gallo silvestre*. 192. *tu stai solo*: tu non hai chi ti pareggi (C.).

S'alza nebbia dal lago, e in sé figura
forma di veglio: le sue vaste membra 200
lentamente s'avanzano sul piano,
a passi no, ché la reggeva un'ombra
per mezzo all'aria; nella regia sala
entra di Selma, e si discioglie in pioggia
di nero sangue. Il re fu 'l sol che scorse 205
l'orrido obietto, e presagì la morte
del popol suo. Tacito ei sorge e afferra
l'asta del padre; gli fremea sul petto
ferrato usbergo; ergonsi i duci, e muti
si risguardan l'un l'altro, e spiano intenti 210
del re gli sguardi: a lui pinta sul volto
veggon la pugna, e sull'acuta lancia
scorgon la morte dell'armate intere.
Mille scudi impugnarsi, e mille spade
s'imbrandiro ad un punto, e Selma intorno 215
suona d'arme e sfavilla: urlano i cani,
non respirano i duci, e in aria l'aste
sospese stanno, e nel re fitti i sguardi.
— O di Morven — diss'ei — figli possenti,
tempo or non è di ricolmar la conca 220
gioiosamente; sopra noi s'abbuia
aspra battaglia, e su le nostre terre
vola la morte. A me l'annunzio amica
ombra recò: vien lo stranier dal mare
fosco-rotante, ché dall'onde il segno 225
venne del gran periglio. Ognuno impugni
la poderosa lancia, ognuno al fianco
cinga il brando paterno; ad ogni capo
il nero elmo s'adatti, e in ogni petto
splenda l'usbergo: si raccoglie e addensa, 230
come tempesta, la battaglia, e in breve
udrete intorno a voi l'urlo di morte. —
Mosse l'eroe delle sue squadre a fronte,
simile a negra nube, a cui fa coda
verde striscia di foco, allor che in cielo 235
s'alza di notte ed il nocchier prevede

vicino nembo. Si ristette l'oste
sopra il giogo di Cona, e lei dall'alto
le verginelle dal candido seno
rimirano qual bosco: esse la morte 240
preveggon già dei garzonetti amati,
e paurose guardano sul mare
e fansi inganno; ad ogni candid'onda
credon mirar le biancheggianti vele
degli stranieri, e sulle smorte guance 245
stannosi l'amorose lagrimette.
Sorse dal mare il sole, e noi scoprimmo
lontana flotta: lo stranier sen venne,
come dall'ocean nebbia; sul lido
balza la gioventù. Sembrava il duce 250
cervo in mezzo al suo gregge; asperso d'oro
folgoreggia lo scudo, e maestoso
s'avanza il sir dell'aste; avviasi a Selma,
seguonlo i mille suoi. — Vattene, Ullino,
col tuo canto di pace al re dei brandi; — 255
disse Fingàl — digli che siam possenti
nelle battaglie, e dei nemici nostri
molte son l'ombre; ma famosi e chiari
son quei che festeggiar nelle mie sale.
Essi de' padri miei mostrano l'arme 260
nelle terre straniere, e lo straniero
n'ha meraviglia, e «Benedetti» ei grida
«sien di Morven gli amici». I nostri nomi
suonan da lungi, e ne tremaro in mezzo
dei popoli soggetti i re del mondo. — 265
Ullino andò col suo canto di pace,
e sopra l'asta riposossi intanto
l'alto Fingallo. Ei scintillar nell'armi
vide il nemico, e benedisse il figlio
dello stranier. — Prole del mare, — ei disse 270

237. *l'oste*: l'esercito. 251-2. *asperso . . . scudo*: Carthon essendo un britanno della provincia romana, o a quella contiguo, poteva esser fornito d'oro più abbondevolmente dei Caledoni (C.). 260. Vedi il *Rag. prelim.* (C.). Cfr. *Opere*, II, p. 63.

— deh come arieggi maestoso e bello!
Raggio di forza che ti splende al fianco
è la tua spada, e la tua lancia un pino
sfidator di tempeste, e della luna
lo scudo uguaglia il variato aspetto 275
in ampiezza e splendor: vermiglia e fresca
la faccia giovenil, morbide e lisce
sono le anella della bruna chioma.
Ahi, ma cader poria sì bella pianta,
e la memoria sua svanir per sempre! 280
Trista sarà dello stranier la figlia,
e guarderà sul mare: i fanciulletti
diran tra lor: «Nave vediamo, oh! nave!
Questo è 'l re di Barcluta». Il pianto corre
agli occhi della madre, e i suoi pensieri 285
sono a colui che forse in Morven dorme. —
Sì disse il re, quando a Carton dinnanzi
sen giunse Ullin, gettò la lancia a terra,
e così sciolse della pace il canto:
— Vieni alla festa di Fingallo, oh vieni, 290
figlio del mar: vuoi del regal convito
venirne a parte, o sollevar ti piace
l'asta di guerra? de' nemici nostri
molte son l'ombre; ma famosi e chiari
gli amici son della morvenia stirpe. 295
Mira, Carton, quel campo: ivi s'inalza
verde collina con muscose pietre
e susurrante erbetta, ivi le tombe
son dei nemici di Fingallo invitto,
audaci figli del rotante mare. 300
— O — rispose Carton — dell'arborosa
Morven cantor, che parli? a cui favelli?
forse al debol nell'armi? è la mia faccia
pallida per timor, figlio canuto
del pacifico canto? E perché dunque 305
pensi il mio spirto d'atterrir, membrando
le morti altrui? Fe' di sé prova in guerra

300. *rotante*: turbinoso. 301. *arborosa*: ricca di alberi.

spesso il mio braccio, e la mia fama è nota.
Vanne a' fiacchi nell'armi, ad essi impera
di cedere a Fingàl. Non vidi io forse 310
l'arsa Barcluta? e a festeggiar andronne
col figlio di Comàl? col mio nemico?
Misero! io non sapea fanciullo allora
per che acerba cagion dal mesto ciglio
delle vergini afflitte e delle spose 315
sgorgasse il pianto, e s'allegravan gli occhi
nel mirar le fumose atre colonne
ch'alto s'ergean su le distrutte mura.
Spesso con gioia rivolgeami indietro,
mentre gli amici dissipati e vinti 320
lungo il colle fuggian. Ma quando giunse
l'età di giovinezza, e 'l musco io vidi
dell'atterrate mura, i miei sospiri
usciano col mattino, e con la sera
da quest'occhi scendean lagrime amare. 325
Né pugnerò, meco diss'io, coi figli
de' miei nemici? né farò vendetta
dell'arsa patria? Sì, cantor, battaglia
voglio, battaglia, ché nel petto io sento
già palpitar la gagliardia dell'alma. — 330
Strinsersi intorno dell'eroe le squadre,
e si snudar le rilucenti spade.
Qual colonna di foco in mezzo ei stassi:
tralucongli le lagrime sugli orli
mezzo ascose degli occhi: ei volve in mente 335
l'arsa Barcluta, e l'impeto dell'alma
sorge affollato e balza fuor; la lancia
tremagli nella destra, e pinta innanzi
lo stesso re par che minacci. — Oh, — disse
il nobile Fingàl — degg'io sì tosto 340
farmegli incontro ed arrestarlo in mezzo
del corso suo, prima che in fama ei salga?
Ma dir potria nel rimirar la tomba
dell'estinto Carton, futuro vate:

337. *affollato*: incalzante.

«Fingàl co' suoi l'alto garzone oppresse, 345
pria ch'ei salisse in rinomanza e in fama».
No, futuro cantor, no, di Fingallo
non scemerai la gloria: i duci miei
combatteran col giovinetto, ed io
starò la pugna a riguardar: s'ei vince, 350
io piomberò nel mio vigor, simìle
alla corsia del romoroso Lora.
Chi primo il figlio del rotante mare,
miei duci, affronterà? Molti ha sul lido
prodi guerrieri, e la sua lancia è forte. — 355
Primo nel suo vigor sorse Catillo,
possente figlio di Lormàr; trecento
giovani lo seguian, prole animosa
del suo flutto natio: fiacco è 'l suo braccio
contro Cartone; i suoi fuggiro, ei cadde. 360
Scese Conallo e rinnovò la pugna,
ma spezzò l'asta poderosa: avvinto
giace nel campo, i suoi Cartone insegue.
— Clessamòr, — disse il re — dov'è la lancia
del tuo vigor? puoi tu mirar senz'ira 365
Conallo avvinto, il tuo Conallo, all'acque
del patrio Lora? Ah ti risveglia, e sorgi
nello splendor del tuo possente acciaro,
tu di Conallo amico, e fa' che senta
il giovinetto di Barcluta altero 370
tutta la possa del morvenio sangue. —
S'alza l'eroe, cinge l'acciaro, impugna
lo scudo poderoso: esce crollando
il crin canuto, furibondo e pieno
della baldanza del valore antico. 375
Stava Carton sull'alta roccia: ei vede
appressarsi il guerriero, in lui s'affisa.

361. *Conallo*: questo dovrebbe essere quello stesso Connal, che accompagnò Fingal nella sua spedizione contro Svarano. Egli è famosissimo nell'antiche poesie per la sua prudenza e valore. Sussiste ancora presentemente nel nord una picciola tribù che pretende discender da lui (M.). 374-5. *pieno . . . antico*: l'originale: «nell'orgoglio del valore» (C.).

Piacegli la terribile del volto
serenitade, e in canutezza antica
il vigor giovenil. — Degg'io — diss'egli 380
— quell'asta sollevar che non colpisce
più che una volta? o salverò piuttosto
con parole pacifiche la vita
del vecchio eroe? Sta maestà ne' suoi
passi senili, e de' suoi giorni sono 385
amabili gli avanzi. Ah! forse questo
è l'amor di Moina, il padre mio:
più volte udii ch'egli abitar solea
lungo il Lora echeggiante. — Ei sì parlava,
quando a lui giunse Clessamorre, ed alto 390
sollevò la sua lancia; il giovinetto
la ricevé sopra lo scudo, e a lui
volse così pacifiche parole:
— Dimmi, guerriero dall'antica chioma,
mancan giovani forse alla tua terra 395
che impugnin l'asta? o non hai figlio alcuno
che in soccorso del padre alzi lo scudo
e della gioventude il braccio affronti?
non è più forse del tuo amor la sposa?
o siede lagrimosa in su la tomba 400
de' figli suoi? Deh di', sarestù mai
un dei re de' mortali? e se tu cadi,
qual fia la fama del mio brando? — Grande,
figlio dell'alterezza, — a lui rispose
l'eccelso Clessamòr — famoso e noto 405
in guerra io son; ma ad un nemico il nome

378-9. *la terribile . . . serenitade*: nel testo: «la terribile gioia della sua faccia». La voce *serenità* sembrò più adattata ad un vecchio guerriero, sicuro di se stesso (C.). 384-5. *Sta . . . senili*: l'originale: «maestosi sono i suoi passi dell'età» (C.). 402. *un . . . mortali*: uno dei capi di tribù, o uno dei più famosi guerrieri (C.). 406-7. *ma . . . giammai*: vedi il *Rag. prelim.* (C.). Cfr. *Opere*, II, pp. 63-4. Vi si spiega che «se nel calor della battaglia due nemici venivano a scoprire che i loro antenati avessero avuto insieme relazione d'ospizio, si deponevano l'arme sul fatto, e si rinnovava tra loro l'antica amicizia. Quindi è che il ricercare il nome del suo nemico, o lo

non scopersi giammai. Figlio dell'onda,
cedimi, allora saprai che in più d'un campo
rimase impresso del mio braccio il segno.
— Ch'io ceda, o re dell'aste? — allor soggiunse 410
del giovinetto il generoso orgoglio.
— Io non cessi giammai: spesso in battaglia
ho pur io combattuto, e vidi l'ombra
di mia fama futura; o de' mortali
capo, non mi spregiar: forte è 'l mio braccio, 415
forte la lancia mia, va' fra' tuoi duci
a ricovrarti, e le battaglie e l'armi
lascia ai giovani eroi. — Perché ferisci
l'alma mia d'una lagrima pietosa? —
replicò Clessamòr. — L'età non trema 420
nella mia destra, inalzar posso il brando.
Io fuggir di Fingallo innanzi agli occhi?
innanzi agli occhi di Conàl? No, figlio
del fosco mar, non ho fuggito ancora,
non fuggirò; stendi la lancia, e taci. — 425
Essi pugnar, come contrari venti
ch'onda frapposta d'aggirar fan prova.
Ma 'l garzon comandava alla sua lancia
ch'ella sfallisse, perché pur credea
che il nemico guerriero esser potesse 430
lo sposo di Moina. Egli in due tronchi
l'asta spezzò di Clessamorre, il brando
gli strappò dalle man; ma mentre ei stava
per annodarlo, Clessamorre estrasse
il pugnal de' suoi padri; inerme il fianco 435
vide, e l'aperse di mortal ferita.

svelare il suo proprio si riguardava in que' tempi come atto d'un codardo, che cerca pretesto di sottrarsi al cimento». 413-4. *vidi* . . . *futura*: cioè, diedi tali saggi di valore che posso lusingarmi d'una gloria ancora più grande (C.). 418-9. *Perché*... *pietosa?*: parmi che il senso sia questo: «perché m'offendi tu con cotesta tua pietà inopportuna ed umiliante?» (C.). 436. Clessamorre non s'era arreso, ma seguitava a difendersi, benché Cartone lo computasse per vinto, e l'orgoglio del vecchio guerriero doveva esser irritato dal vedersi sul punto d'esser fatto prigioniero da un giovinet-

Scorge abbattuto Clessamòr dall'alto
Fingallo, e rapidissimo discende
d'arme sonando: in faccia a lui si stette
l'oste in silenzio; nell'eroe son fitti 440
tutti gli sguardi. Somigliante ei venne
al fragor cupo di negra tempesta
pria che i venti sollevinsi: smarrito
il cacciator nella vicina valle
l'ode, e ricovra alla montosa grotta. 445
Stava il garzone immobile; dal fianco
scorreagli il sangue: il re scendere ei scorse,
e dolce speme nel suo cor destossi
d'ottener fama; ma la faccia avea
pallida, svolazzavano i capegli 450
sciolti, lo scudo vacillava, in testa
l'elmetto tremolavagli: la forza
mancava in lui, ma non mancava il core.
Vide Fingàl del duce il sangue, e l'asta
sollevata fermò: — Cedimi, — ei disse 455
— re degli acciar, veggo il tuo sangue: forte
fosti nella battaglia, e la tua fama
non fia mai che s'oscuri. — Ah se' tu dunque, —
rispose il giovinetto al carro nato
— se' tu 'l re sì famoso? or se' tu quella 460
luce di morte, orror dei re del mondo?
ma perché domandarne? e non ti veggo
pari al torrente nel deserto? forte
come un fiume in suo corso, e al par veloce
dell'aquila del cielo? Eh teco avessi 465
pugnato almen, che soneria nel canto
alto il mio nome, e 'l cacciator potria
dir, rimirando il mio sepolcro: «Questi
combatté con Fingallo». Or sconosciuto
more Carton, ch'esercitò sua possa 470

to. Perciò l'azione di Clessamorre non può riguardarsi come proditoria, ma come una difesa permessa dalle leggi della guerra (C.). 448-9. *e dolce . . . fama*: sperando d'aver la gloria di morire per mano di Fingal (M.). 459. *al carro nato*: nato per la battaglia.

contro gl'imbelli. — Sconosciuto, o prode, —
soggiunse il re — tu non morrai; son molti
i miei cantori, e ai secoli remoti
passano i loro canti: udranno i figli
dei dì futuri di Carton la fama, 475
mentre in cerchio staran sedendo intorno
l'accesa quercia, e passeran le notti
tra i canti e i fatti dell'antica etade.
Udrà sul prato il cacciatore assiso
la susurrante auretta, e gli occhi alzando 480
vedrà la rupe ove Carton cadeo,
e volgerassi al figlio e 'l luogo a dito
gli mostrerà dove pugnaro i prodi:
«Là combatté» diragli «il giovinetto
re di Barcluta, in suo vigor simìle 485
di mille fiumi all'affollata possa». —
Gioia si sparse del garzon sul volto,
alza gli occhi pesanti, ed a Fingallo
porse il suo brando, onde pendesse in mezzo
della sua sala, perché in Morven resti 490
del giovine regal la rimembranza.
Cessò la pugna, ché il cantore avea
già pronunziata la canzon di pace.
S'affollarono i duci, e cerchio ferno
al cadente Cartone, e sospirando 495
udir l'estreme moribonde voci.
Taciti s'appoggiavano sull'aste
mentre l'eroe parlò; fischiava al vento
la sparsa chioma; debolette e basse
n'uscian le voci. — O re di Morven, — disse 500
— io cado in mezzo del mio corso, accoglie
tomba straniera nei verd'anni suoi
l'ultimo germe della schiatta illustre
di Rotamiro: oscuritade e notte
siede in Barcluta: spaziando in Cratmo 505
van l'ombre del dolor. Ma sulle sponde
del Lora, ove i miei padri ebbero albergo,

486. *affollata*: incalzante, impetuosa.

alzate voi la mia memoria, o duci;
ché forse qualche lagrima, se vive,
darà lo sposo di Moina all'ombra 510
del suo spento Carton. — Mortali punte
scesero al cuor di Clessamorre: ei cadde
muto sul figlio. Tenebror si sparse
su tutta l'oste; non sospir, non voce
sentesi in Lora; uscì la notte, e fuori 515
delle nubi la luna in oriente
gettò gli sguardi sul campo del pianto.
Stette tutto l'esercito lì lì
senza parole, senza moto, come
muto bosco che in Gorma alza la fronte, 520
quando stan cheti i romorosi venti,
e sovrasta alle piagge autunno oscuro.
Tre dì si pianse il giovinetto; al quarto
morì suo padre; or nell'angusta valle
giacciono della roccia, e un'orrid'ombra 525
ne difende la tomba. Ivi sovente
fassi veder la tenera Moina
quando del sole il ripercosso raggio
sulla rupe risplende, ed all'intorno
è tutto oscuro. Ella colà si scorge; 530
ma già figlia del colle ella non sembra.
Son le sue vesti dall'estrania terra,
e soletta si sta. Tristo Fingallo
stavasi per Cartone; a' suoi cantori
egli commise di segnare il giorno, 535
quando ritorna a noi l'ombroso autunno.

509. *se vive*: si è aggiunta questa condizionale, prima perch'è ben certo che se il padre di Cartone era vivo, avrebbe pianta la di lui morte, poi perché è un po' strano che, se lo credea veramente vivo, non abbia tosto cercato di lui, né si sia curato di farsi conoscere. Forse però anch'egli temeva il rimprovero di codardia dato a quelli che passavano il loro nome al nemico, e perciò si ristrinse a far alcune interrogazioni a Clessamorre coll'idea di rilevare se questo potesse esser suo padre. Avvertasi inoltre ch'egli ardeva di brama di vendicar la distruzione di Barcluta sopra il figlio di Comal, il che non era forse conciliabile colla troppo sollecita scoperta del padre nel caso ch'ei fosse in vita (C.). 531. *figlia* . . . *sembra*: non somiglia alle donne caledonie (C.).

Essi il giorno segnaro, e al ciel le lodi
inalzar dell'eroe:
— Chi dal muggito
vien dell'oceano
al nostro lito, 540
torbido come nembo tempestoso
d'autunno ombroso?
Nella man forte
trema la morte,
e sono gli occhi suoi vampe di foco. 545
Chi mugghia lungo il roco
Lora fremente?
Ah lo ravviso! egli è Carton possente,
l'alto re delle spade.
Il popol cade: 550
vedi come s'avanza, e come stende
l'asta guerriera:
l'ombra severa
par che a Morven selvosa in guardia siede.
Ahi giovinetta pianta, 555
tu giaci, e turbin rio t'atterra e schianta.
Nato al carro inclito giovine,
quando quando t'alzerai,
di Barcluta o gioia amabile,
negli amabili tuoi rai? 560
Chi dal muggito
vien dall'oceano
al nostro lito,
torbido come nembo tempestoso
d'autunno ombroso? — 565

538. Questo canto funebre è per mio avviso quello che fa men d'onore d'ogn'altro alla maestria di Ossian. Certo è che leggendolo niuno potrebbe farsi un'idea dell'avventura singolare di Cartone. Un fatto così nuovo ed interessante meritava qualche cosa di più che un «luogo comune» sulla morte d'un giovine guerriero (C.). 553. *l'ombra severa*: l'originale: «simile al torvo spirito di Morven». Ciò parrebbe indicar uno spirito particolare destinato alla custodia di Morven. Forse però quest'espressione si riferisce unicamente all'ombra di Tremmor, progenitore di Fingal e protettor naturale del suo paese. Tremmor è comunemente rappresentato in aspetto terribile (C.).

Tai fur le note dei cantor nel giorno
del loro pianto. Accompagnai dolente
le loro voci, e canto a canto aggiunsi.
Era l'anima mia trista e invilita
pel misero Cartone; egli cadeo 570
nei dì della sua gloria. O Clessamorre,
ov'è nell'aria il tuo soggiorno? dimmi,
èssi scordato ancor della ferita
il caro giovinetto? e vola ei teco
sopra le nubi, e all'amor tuo risponde? 575
Sento il sole, o Malvina: al mio riposo
lasciami: forse quelle amabili ombre
scenderan ne' miei sogni: udir già parmi
una debole voce: il solar raggio
gode di sfavillare in su la tomba 580
del garzon di Barcluta; io sento il suo
dolce calor che si diffonde intorno.
O tu che luminoso erri e rotondo,
come lo scudo de' miei padri, o sole,
donde sono i tuoi raggi? e da che fonte 585
trai l'immensa tua luce? Esci tu fuora
in tua bellezza maestosa, e gli astri
fuggon dal cielo: al tuo apparir la luna
nell'onda occidental ratto s'asconde
pallida e fredda: tu pel ciel deserto 590
solo ti movi. E chi potria seguirti
nel corso tuo? Crollan le querce annose
dalle montagne, le montagne istesse
sceman cogli anni, l'oceàn s'abbassa
e sorge alternamente; in ciel si perde 595
la bianca luna; ma tu, sol, tu sei
sempre lo stesso, e ti rallegri altero
nello splendor d'interminabil corso.

573. *èssi*: si è. 583. *O tu*: si notino in tutta questa strofa le rispondenze col *Canto notturno* del Leopardi. 586. *l'immensa*: I: «la viva»; II: «l'eterna». 590-1. *tu . . . movi*: il *solo* è di Ossian; il *cielo deserto* è di Pindaro. Ho unito insieme le espressioni di questi due geni, che dicono lo stesso, ed eran fatte l'una per l'altra (C.).

Tu quando il mondo atra tempesta imbruna,
quando il tuono rimbomba e vola il lampo, 600
tu nella tua beltà guardi sereno
fuor delle nubi e alla tempesta ridi.
Ma indarno Ossian tu guardi: ei più non mira
i tuoi vividi raggi, o che sorgendo
con la tua chioma gialleggiante inondi 605
le nubi orientali, o mezzo ascoso
tremoli d'occidente in su le porte.
Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
sol per un tempo, ed avran fine, o sole,
anche i tuoi dì: tu dormirai già spento 610
nelle tue nubi senza udir la voce
del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
nella tua forza giovenile. Oscura
ed ingrata è l'età, simile a fioco
raggio di luna, allor che splende incerto 615
tra sparse nubi, e che la nebbia siede
su la collina: aura del nord gelata
soffia per la pianura: e trema a mezzo
del suo viaggio il peregrin smarrito.

I CANTI DI SELMA[1]

ARGOMENTO

Questo poema stabilisce l'antichità d'un costume ricevuto ed osservato per molti secoli nel settentrione della Scozia e nell'Irlanda, e rischiara vari luoghi dell'altre poesie. Nella Scozia e nell'Irlanda i cantori in una festa anniversaria, ordinata dal re o capo di quelle nazioni, usavano di ripeter solennemente le loro canzoni. Una di queste occasioni somministrò ad Ossian il soggetto del presente poema. S'introducono in esso alcuni cantori di Fingal, già morti, i quali in una di quelle feste cantano alcune avventure dei loro tempi.

L'argomento del primo canto è questo: Salgar e Colma erano due amanti, ma di famiglie nemiche. Colma deliberò di fuggirsene col suo amante in una determinata notte, e andò ad aspettarlo sopra una collina, ov'egli le avea promesso di venire ad unirsi con lei. Ma essendosi questo scontrato alla caccia col fratello di Colma sopra un colle poco discosto da quello ov'ella stava ad aspettarlo, appiccatasi zuffa tra loro, restarono ambedue uccisi quasi sotto gli occhi di Colma.

Il secondo canto è un'elegia funebre in morte d'un certo Morar, uno dei loro eroi.

Nel terzo s'introduce Armino, signor di Gorma, a raccontar la morte di Daura e d'Arindallo, suoi figli. Egli avea promessa Daura in isposa ad Armiro, guerriero illustre. Erath, nemico d'Armiro, travestito venne sopra un legno a Daura, fingendo d'esser mandato dal suo sposo per condurla al luogo ov'egli stava ad attenderla sopra una rupe cinta dal mare. Condotta Daura colà, e trovandosi tradita, quando già cominciava ad insorgere una burrasca, diessi ad alta voce a chiamar soccorso. Arindallo, suo fratello, accorse alle sue grida. Ma giunto nel punto stesso da un'altra parte lo sposo Armiro, e volendo scoccar l'arco contro di Erath, colpì inavvedutamente Arindallo. Poscia salito sul legno per salvar la sua Daura, restò miseramente affogato dalla tempesta: e Daura, spettatrice d'una sì atroce tragedia, morì di dolore.[2]

1. Dalle *Opere*, IV, pp. 219-40. 2. Segue in I: «Il poema è interamente lirico, ed ha una gran varietà di versificazione. L'invocazione alla stella notturna, con cui si apre, ha tutta l'armonia che i numeri possono dare; e i versi scorrono con quella delicata soavità che inspira una scena così piacevole della natura».

Stella maggior della cadente notte,
deh come bella in occidente splendi!
e come bella la chiomata fronte
mostri fuor delle nubi, e maestosa
poggi sopra il tuo colle! E che mai guati 5
nella pianura? I tempestosi venti
di già son cheti, e 'l rapido torrente
s'ode soltanto strepitar da lungi,
che con l'onde sonanti ascende e copre
lontane rupi: già i notturni insetti 10
sospesi stanno in su le debili ale,
e di grato susurro empiono i campi.
E che mai guati, o graziosa stella?
Ma tu parti e sorridi; ad incontrarti
corron l'onde festose, e bagnan liete 15
la tua chioma lucente. Addio, soave
tacito raggio: ah disfavilli omai
nell'alma d'Ossian la serena luce!
Ecco già sorge, ecco s'avviva; io veggo
gli amici estinti. Il lor congresso è in Lora, 20
come un tempo già fu; Fingàl sen viene
ad acquosa colonna somigliante
di densa nebbia che sul lago avanza.
Gli fan cerchio gli eroi: vedi con esso
i gran figli del canto, Ullin canuto 25
e Rino il maestoso, e 'l dolce Alpino
dall'armonica voce, e di Minona

1. Parla alla stella di Espero (C.). 1-5. *Stella . . . colle!*: cfr. Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, 1-4: «Placida notte, e verecondo raggio / della cadente luna; e tu che spunti / fra la tacita selva in su la rupe, / nunzio del giorno», e anche l'inizio delle *Ricordanze*: «Vaghe stelle dell'Orsa». 22-3. *ad acquosa . . . avanza*: questa somiglianza non riguarda Fingal vivo, ma l'apparizione della di lui ombra che la fantasia esaltata del poeta gli fa immaginar di vedere (C.). 26. *Alpino* ha la stessa radice che *Albione*, o piuttosto *Albino*, antico nome della Brettagna. *Alp*, «paese montuoso» (C.). 27. *Minona*: sembra da ciò che le donne fossero ammesse nell'ordine dei bardi. Esse doveano certo esser particolarmente ammaestrate nella musica, poiché Ossian non parla quasi mai d'una donna senza attribuirle un'armonia distinta di voce (C.).

il soave lamento. Oh quanto, amici,
cangiati siete dal buon tempo antico
del convito di Selma! allor che insieme 30
faceam con canto graziose gare;
siccome i venticelli a primavera,
che volando sul colle alternamente
piegan l'erbetta dal dolce susurro.
Suonami ancora nella memoria il canto, 35
ricordanza soave. Uscì Minona,
Minona adorna di tutta beltade;
ma il guardo ha basso e lagrimoso il ciglio,
e lento lento le volava il crine
sopra l'auretta, che buffando a scosse 40
uscia del colle. Degli eroi nell'alma
scese grave tristezza, allor che sciolse
la cara voce: ché di Sàlgar vista
spesso aveano la tomba e 'l tenebroso
letto di Colma dal candido seno. 45
Colma sola sedea su la collina
con la musica voce; a lei venirne
Sàlgar promise; ella attendealo, e intanto
giù dai monti cadea la notte bruna.
Già Minona incomincia: udite Colma, 50
quando sola sedea su la collina:

COLMA

— È notte: io siedo abbandonata e sola
sul tempestoso colle: il vento freme
sulla montagna, e romoreggia il rivo
giù dalle rocce, né capanna io veggo 55
che dalla pioggia mi ricovri: ahi lassa!

28. *il soave lamento*: Minona dotata di voce soavemente lamentevole (C.). 36. *Uscì Minona*: Ossian introduce Minona non nella scena ideale della sua immaginazione, dianzi descritta, ma in un annuo convito di Selma, ove i bardi recitavano le loro opere in presenza di Fingal (M.). 43-5. *ché . . . seno*: la storia di Salgar e Colma doveva esser il soggetto del suo canto (C.). 50. *udite Colma*: cioè, udite il canto che Minona mette in bocca di Colma (C.).

che far mai deggio abbandonata e sola
sopra il colle de' venti? Luna, o luna,
spunta dalle tue nubi, uscite, o voi
astri notturni, e coll'amico lume 60
me conducete ove il mio amor riposa;
dalle fatiche della caccia stanco.
Parmi vederlo: l'arco suo non teso
giacegli accanto, ed i seguaci cani
gli anelano all'intorno: ed io qui sola 65
senza lui deggio starmi appo la rupe
dell'umido ruscel? Susurra il vento,
freme il ruscel, né posso udir la voce
dell'amor mio. Sàlgar mio ben, che tardi
la promessa a compir? l'albero è questo, 70
questa è la rupe e 'l mormorante rivo.
Tu mi giurasti pur che con la notte
a me verresti: ove se' ito mai,
amor mio dolce? ah con che gioia adesso
l'ira del padre e del fratel l'orgoglio 75
fuggirei teco! Lungo tempo insieme
furon nemiche le famiglie nostre;
ma noi, caro, ma noi non siam nemici.
Cessa, o vento, per poco, e tu per poco
taci, o garrulo rio: lascia che s'oda 80
la voce mia, lascia che m'oda il mio
Sàlgar errante: o Sàlgar mio, rispondi,
chiàmati Colma tua: l'albero è questo,
questa è la rupe: o mia diletta speme,
son io, son qui: perché a venir sei lento? 85
Ecco sorge la luna, e ripercossa
l'onda risplende, le pendici alpine

70-1. *l'albero . . . rivo*: questo è l'albero e questa la rupe ove mi ordinasti di venire ad aspettarti (C.). 74-6. *adesso . . . teco*: le parole precise dell'originale nella lingua e colla puntuazione del traduttore inglese sono le seguenti: «with thee I would fly, my father, with thee my brother of pride». Parmi visibile che la puntuazione è sbagliata. Il testo non può aver che il senso che gli ho dato, e così spiega anche il Le Tourneur (C.). I e II: «adesso / fuggirei teco! tu fratel, tu padre, / tu mi sei tutto».

già si tingon d'azzurro, e lui non miro;
né de' suoi fidi cani odo il latrato
forier della venuta: afflitta e sola 90
deggio seder. Ma che vegg'io? chi sono
que' duo colà sopra quell'alta vetta?
son forse il mio fratello e l'amor mio?
Parlate, amici miei: nissun risponde,
freddo timor l'alma mi stringe. Oimè! 95
essi son morti; dalla zuffa io veggo
le spade a rosseggiar. Sàlgar, fratello,
crudeli! ah mio fratello, e perché mai
Sàlgar mio m'uccidesti? Ah Sàlgar mio,
perché m'hai dunque il mio fratello ucciso? 100
cari entrambi al mio cor, che dir mai posso
degno di voi? tu fra mill'anni, o Salgar,
bello su la collina, e tu fra mille
terribile, o fratel, nella battaglia.
Parlate, o cari, la mia voce udite, 105
figli dell'amor mio: lassa! son muti;
muti per sempre, e son lor petti un gelo.
Ah per pietà dalla collina ombrosa,
ah dalla cima dell'alpestre rupe,
parlate, ombre dilette, a me parlate: 110
non temerò: dove n'andaste, o cari,
a riposarvi? in qual petrosa grotta
troverò i cari spirti? Alcun non m'ode;
né pur si sente una fiochetta voce
volar per l'aere, che s'affoga e sperde 115
fra le tempeste del ventoso colle.

101-2. *che . . . voi?*: il dir tosto qualche cosa in lode d'un morto era pei Caledoni lo stesso ch'è a noi il recitar le preci religiose all'ombra d'un trapassato (C.). 107. *son . . . gelo*: l'originale: «freddi sono i lor petti di creta». Sarà questa la creta fina che si usava nelle sepolture; e il poeta intenderà con ciò di spiegar la candidezza e la finezza della lor carnagione. Ma questa creta appresso di noi non rappresenta che l'idea d'una pentola (C.). 112-3. *in qual . . . spirti?*: l'originale ha: «in qual grotta del colle troverò voi?» Ma è chiaro che qui si parla dei loro spiriti, poiché quanto al luogo ove riposavano i corpi, non avea bisogno di domandarlo (C.); *spirti*: 1: «corpi».

Misera! io siedo nel mio duolo immersa
fra le lagrime mie, fra i miei sospiri,
ed attendo il mattino. Alzate, amici,
la mesta tomba agl'infelici estinti, 120
ma non la chiudan le pietose mani,
finché Colma non vien; via la mia vita
fugge qual sogno: a che restarne indietro?
Qui poserommi a' miei diletti accanto,
lungo il ruscel della sonante rupe. 125
Quando sul colle stenderà la notte
le negre penne, quando il vento tace
su l'erte cime, andrà 'l mio spirto errando
per l'amato aere, e dolorosamente
piangerò i miei diletti: udrà dal fondo 130
della capanna la lugùbre voce
il cacciator smarrito, e ad un sol tempo
e temenza e dolcezza andragli al core;
ché dolcemente la mia flebil voce
si lagnerà sopra gli estinti amici, 135
del paro entrambi a lo mio cor sì cari. —

Così cantasti, o figlia di Tormante,
gentil Minona dal dolce rossore.
Sparse per Colma ognun lagrime amare,
e l'anime assalì dolce tristezza. 140
Ullin venne con l'arpa, ed a noi diede
d'Alpino il canto. Era ad udir gioconda
d'Alpin la voce, e l'alma era di Rino
raggio di foco, ma da lungo tempo

117-9. *io siedo . . . mattino*: cfr. Leopardi, *Le ricordanze*, 53-5: «nella buia stanza / per assidui terrori io vigilava / sospirando il mattin». 124. *poserommi*: 1: «sederommi». 128. *andrà . . . errando*: cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 43: «errar vede il suo spirto». 135. *gli estinti amici*: cfr. Foscolo, *Sepolcri*, 32: «per lei si vive con l'amico estinto». 137. *Tormante*: Torman, figlio di Carthul signor d'Imora, una dell'isole occidentali. Egli era padre di Minona e di Morar, di cui si parla ben tosto (M.). 141-2. *Ullin . . . canto*: cioè Ullino cantò sull'arpa una canzone da lui composta, nella quale s'introduce Alpino, cantor già morto, a far l'elogio funebre di Morar (C.). 143. *Rino*: altro bardo già morto, di cui si parlò in altri poemi (C.).

giaceano entrambi nell'angusta casa, 145
né più sonava la lor voce in Selma.
Tornava un giorno dalla caccia Ullino
pria che fossero spenti, ed ei gl'intese
dalla collina. Dolce sì, ma mesto
era il lor canto: essi piangean la morte 150
del gran Moradde, tra' mortali il primo.
Ei l'alma all'alma di Fingallo, e 'l brando
aveva, Oscàr, mio figlio, al tuo simìle.
Pure anch'egli cadeo: piansene il padre,
e fur pieni di lagrime i begli occhi 155
della sorella, di Minona gli occhi,
sorella sua, di lagrime fur pieni.
Ella al canto d'Ullin ritorse il volto,
né volle udirlo: tal la bianca luna,
qualor pressente la vicina pioggia, 160
tra nubi asconde la polita fronte.
Io toccai l'arpa accompagnando Ullino,
e incominciammo la canzon del pianto:

RINO

— Già tace il vento, ed il meriggio è cheto,
cessò la pioggia, diradate e sparse 165
erran le nubi; per le verdi cime
lucido in sua volubile carriera
si spazia il sole, e giù trascorre il rivo
rapido via per la sassosa valle.
Dolce mormori, o rio; ma voce ascolto 170
di te più dolce, ella è d'Alpin la voce,
figlio del canto, che gli estinti piagne.
Veggo l'annoso capo a terra chino,
e lagrimoso gli rosseggia il guardo.
Alpin, figlio del canto, onde sì solo 175
su la muta collina? a che ti lagni,

145. *nell'angusta casa*: nella tomba. 151. *Moradde*: di questo eroe non si trova presso Ossian altra menzione che questa (C.). 164-9. *Già tace . . . valle*: cfr. l'inizio della leopardiana *Quiete dopo la tempesta*.

come nel bosco venticello, o come
su la deserta spiaggia onda marina?

ALPINO

— Queste lagrime mie sgorgano, o Rino,
pei prodi estinti, e la mia voce è sacra 180
agli abitanti della tomba. Grande
sei tu sul colle, e bello sei tra i figli
della pianura; ma cadrai tu stesso
come Moradde, e sulla tomba avrai
pianti e singulti: a questi colli ignoto 185
sarai per sempre, e inoperoso l'arco
dalle pareti penderà non teso.
Tu veloce, o Moràd, com'agil cervo
sul colle, tu terribile in battaglia
come vapor focoso: era il tuo sdegno 190
turbine, e 'l brando tuo folgor ne' campi.
Gonfio torrente in rovinosa pioggia
parea tua voce, o tra lontane rupi
tuon che rimbomba ripercosso: molti
cadder pel braccio tuo, consunti e spersi 195
del tuo furor nelle voraci fiamme.
Ma cessato il furor, deposte l'armi,
come dolce e sereno era il tuo ciglio!
Sol dopo pioggia somigliavi al volto;
oppur di luna grazioso raggio 200
per la tacita notte, o, cheto il vento,
placida limpidissima laguna.
Angusto è ora il tuo soggiorno; oscuro
di tua dimora il luogo, e con tre passi
la tua tomba misuro, o pria sì grande. 205
Son quattro pietre la memoria sola
che di te resta, e un arboscel già privo
dell'onor delle foglie, e la lungh'erba
che fischia incontro 'l vento, addita al guardo

192. *pioggia*: 1: «piaggia». 195. *pel*: 1: «dal». 200. *di luna grazioso raggio*: cfr. Leopardi, *Alla luna*, 1: «graziosa luna».

del cacciator, del gran Moràd la tomba. 210
Tu se' umile, o Moràd; tu non hai madre
che ti compianga, o giovinetta sposa
che d'amorose lagrime t'asperga.
Spenta è colei che ti diè vita, e cadde
di Morglano la figlia. E quale è questo 215
che curvo pende sul baston nodoso?
chi è quest'uom che ha sì canuto il capo,
tremulo passo e rosseggiante sguardo?
Moradde, egli è tuo padre, ahi! l'orbo padre
non d'altri figli che di te. Ben egli 220
udì 'l tuo nome nelle pugne, intese
de' nemici la fuga, intese il nome
del suo Moràd; perché non anco intese
la sua ferita? Piangi, o padre, piangi
il figlio tuo; ma il figlio tuo sotterra 225
non t'ode più: forte è de' morti il sonno,
e basso giace il lor guancial di polve.
Tu non udrai la voce sua, né questi
risveglierassi di tua voce al suono.
E quando fia che sulla tomba splenda 230
giorno che dèsti addormentato spirto?
Addio, più forte de' mortali, addio,
conquistator nel campo; or non più 'l campo
ti rivedrà, né più l'oscuro bosco
risplenderà dal folgorante acciaro. 235
Prole non hai, ma fia custode il canto
del nome tuo; l'età future udranno
parlar di te, vivrà Moradde estinto
nell'altrui bocche, e via di figlio in figlio
tramanderassi l'onorato nome. — 240

Tutti gemean, ma sovra ogn'altro Armino
a cotai voci, ché nel cor si sveglia

215. *di Morglano la figlia*: evidentemente la sposa di Morad. 226. *forte . . . sonno*: «Olli dura quies oculos et ferreus urget / somnus» [«Una dura quiete e un ferreo sonno gli preme gli occhi»], Virg., [*Aen.*, x, 745-6], C. 241. *Armino*: questi era capo o regolo di Gorma, cioè «isola azzurra», che si crede esser una dell'Ebridi (M.).

la rimembranza dell'acerba morte
dell'infelice figlio, il qual cadeo
nei dì di giovinezza. A lui dappresso 245
sedea Cramòr, di Gàmala echeggiante
Cramoro il sire. — E perché mai — diss'egli
— sulle labbra d'Armin spunta il sospiro?
ecci cagion di lutto? Amabil canto
l'anima intenerisce e riconforta: 250
simile a dolce nebbia mattutina
che s'inalza dal lago, e per la muta
valle si stende, ed i fioretti e l'erbe
sparge di soavissima rugiada;
ma il sol s'inforza, e via la nebbia sgombra. 255
O reggitor di Gorma ondi-cerchiata,
perché sì mesto?

ARMINO

— Mesto son, né lieve
è la cagion di mia tristezza. Amico,
tu non perdesti valoroso figlio,
né figlia di beltà. Colgàr, il prode 260
tuo figlio, è vivo, ed è pur viva Annira,
vaga pulcella. Rigogliosi e verdi
sono, o Cramòro, di tua stirpe i rami;
ma della schiatta sua l'ultimo è Armino.
Daura, oscuro è 'l tuo letto, o Daura, forte 265
è 'l sonno tuo dentro la tomba: e quando
ti sveglierai con la tua amabil voce
a consolar l'addolorato spirto?
Oh sorgete, soffiate impetuosi,
venti d'autunno, su la negra vetta; 270
nembi, o nembi, affollatevi, crollate
l'annose querce; tu, torrente, muggi
per la montagna, e tu passeggia, o luna,
pel torbid'aere, e fuor tra nube e nube

265. *Daura*: si rivolge alla figlia morta (C.).

mostra pallido raggio, e rinnovella 275
alla mia mente la memoria amara
di quell'amara notte, in cui perdei
i figli miei diletti, in cui cadero
il possente Arindàl, l'amabil Daura.
O Daura, o figlia, eri tu bella, bella 280
come la luna sul colle di Fura,
bianca di neve e più che auretta dolce.
Forte, Arindallo, era il tuo arco, e l'asta
veloce in campo; era a vapor sull'onda
simil l'irato sguardo, e negra nube 285
parea lo scudo in procelloso nembo.
Sen venne Armiro il bellicoso, e chiese
l'amor di Daura, né restò sospeso
lungo tempo il suo voto, e degli amici
bella e gioconda rifioria la speme. 290
Fremette Erasto, ché il fratello ucciso
aveagli Armiro, e meditò vendetta.
Cangiò sembianze, e ci comparve innanzi
come un figlio dell'onda: era a vedersi
bello il suo schifo; la sua chioma antica 295
gli cadea su le spalle in bianca lista;
avea grave il parlar, placido il ciglio.
«O più vezzosa tra le donne,» ei disse
«bella figlia d'Armin, di qua non lunge
sporge rupe nel mar, che sopra il dorso 300
porta arbuscel di rosseggianti frutta.
Ivi t'attende Armiro; ed io men venni
per condurgli il suo amor sul mare ondoso».
Credé Daura, ed andò: chiama, non sente
che il figlio della rupe: «Armir, mia vita, 305
amor mio, dove sei? perché mi struggi

287. *Armiro*: Armar (C.). 291. *Erasto*: Erath, figlio di Odgal (C.). 294. *come . . . onda*: come un nocchiero (C.). 305. *il figlio della rupe*: l'eco. Era opinione del volgo che questa repetizione del suono provenisse da uno spirito che stava dentro la rupe. Perciò l'eco era dai Caledoni detta *mac-talla*, vale a dire «il figlio che abita nella roccia». La mitologia nella prima epoca fu la fisica delle nazioni, e questa fisica fu sempre a un di presso la

di tema il core? o d'Adanarto figlio,
odi, Daura ti chiama». A queste voci,
fugginne a terra il traditore Erasto
con ghigno amaro. Essa la voce inalza, 310
chiama il fratello, chiama il padre: «Armino
padre, Arindallo, alcun non m'ode? alcuno
non porge aita all'infelice Daura?»
Passò il mar la sua voce; odela il figlio.
Scende dal colle frettoloso, e rozzo 315
in cacciatrici spoglie; appesi al fianco
strepitavano i dardi, in mano ha l'arco,
e cinque cani ne seguian la traccia.
Trova Erasto sul lido, a lui s'avventa
e l'annoda a una quercia; ei fende invano 320
l'aria di strida. Sovra il mar sul legno
balza Arindallo, e vola a Daura. Armiro
giunge in quel punto furibondo, e l'arco
scocca; fischia lo strale, e nel tuo core,
figlio Arindallo, nel tuo cor s'infigge. 325
Tu moristi, infelice, e di tua morte
ne fu cagion lo scellerato Erasto.
S'arresta a mezzo il remo; ei su lo scoglio
cade rovescio, si dibatte, e spira.
Qual fu, Daura, il tuo duol, quando mirasti 330
sparso a' tuoi piedi del fratello il sangue
per la man dello sposo? il flutto incalza,
spezzasi il legno; Armiro in mar si scaglia
per salvar Daura, o per morir; ma un nembo
spicca dal monte rovinoso, e sbalza 335
sul mar; volvesi Armir, piomba, e non sorge.
Sola dal mar su la percossa rupe
senza soccorso stava Daura, ed io

stessa (C.). Per questo concetto cfr. Vico, *La scienza nuova*, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 684-6. 307. *d'Adanarto figlio*: Armino, sposo di Daura (C.). 314. *il figlio*: Arindallo, figlio di Armino, che parla, e fratello di Daura. 325. Convien supporre o che Arindallo fosse poco discosto da Erasto, e che Armiro pieno d'agitazione colpisse involontariamente l'uno per l'altro: o che questo, accecato dalla passione, prendesse Arindallo per Erasto medesimo (C.).

ne sentia le querele; alte e frequenti
eran sue strida; l'infelice padre 340
non potea darle aita. Io tutta notte
stetti sul lido, e la scorgeva a un fioco
raggio di luna; tutta notte intesi
i suoi lamenti: strepitava il vento,
cadea a scrosci la pioggia. In sul mattino 345
infiochì la sua voce, e a poco a poco
s'andò spegnendo, come suol tra l'erbe
talor del monte la notturna auretta.
Alfin, già vinta da stanchezza e duolo,
cadde spirando, e te, misero Armino, 350
lasciò perduto; ahi, tra le donne è spenta
la mia baldanza e la mia possa in guerra.
Quando il settentrion l'onde solleva,
quando sul monte la tempesta mugge,
vado a seder sopra la spiaggia, e guardo 355
la fatal roccia: spaziar li miro
mezzo nascosti tra le nubi, insieme
dolce parlando. «Una parola, o figli,
pietà, figli, pietà!» Passan, né 'l padre
degnan d'un guardo. Sì, Cramòr, son mesto, 360
né leve è la cagion del mio cordoglio. —

Sì fatte usciano dei cantor le voci
nei dì del canto, allor che il re festoso
porgeva orecchio all'armonia dell'arpa,
e udia le gesta degli antichi tempi. 365
Da tutti i colli v'accorreano i duci
vaghi del canto e n'avea plauso e lodi
di Cona il buon cantor, primo tra mille;
ma siede ora l'età sulla mia lingua,
e vien manco la lena. Odo talvolta 370

358-9. «*Una parola*... *pietà!*»: l'originale: «nissuno di voi parlerà con pietà, o per pietà?», ovvero «nissun di voi col parlarmi mostrerà d'aver pietà di me?» (C.). 359-60. *Passan*... *guardo*: così dovea sembrar ad Armino, perch'egli avea qualche rimorso di non aver dato soccorso alla figlia (C.). 368. *il buon cantor*: Ossian (C.).

gli spirti de' poeti, ed i soavi
modi ne apprendo, ma vacilla e manca
alla mente memoria; ho già dappresso
la chiamata degli anni, ed io gl'intendo
l'un contro l'altro bisbigliar passando: 375
— Perché canta costui? Sarà fra poco
nella picciola casa; e alcun non fia
che col suo canto ne ravvivi il nome. —
Scorrete, anni di tenebre, scorrete,
ché gioia non mi reca il corso vostro. 380
S'apra ad Ossian la tomba, or che gli manca
l'antica lena: già del canto i figli
riposan tutti: mormorar s'ascolta
sol la mia voce, come roco e lento
mugghio di rupe che dall'onde è cinta, 385
quando il vento cessò: la marina erba
colà susurra, ed il nocchier da lunge
gli alberi addita e la vicina terra.

371. *gli spirti de' poeti*: già morti: i canti delle loro ombre (C.). 377. *picciola casa*: la tomba. 377-8. *alcun . . . il nome*: Ossian fa spesso intendere d'esser egli stato l'ultimo de' guerrieri, non meno che de' cantori illustri della sua schiatta (C.).

LA NOTTE*

I CANTORE

Trista è la notte, tenebria s'aduna,
tingesi il cielo di color di morte:
qui non si vede né stella né luna,
che metta il capo fuor delle sue porte.
Torbido è 'l lago, e minaccia fortuna; 5
odo il vento nel bosco a ruggir forte:
giù dalla balza va scorrendo il rio
con roco lamentevol mormorio.
Su quell'alber colà, sopra quel tufo,
che copre quella pietra sepolcrale, 10
il lungo-urlante ed inamabil gufo
l'aer funesta col canto ferale.
Ve' ve':
fosca forma la piaggia adombra:
quella è un'ombra: 15
striscia, sibila, vola via.
Per questa via
tosto passar dovrà persona morta:
quella meteora de' suoi passi è scorta.
Il can dalla capanna ulula e freme, 20

* In più d'un luogo di queste poesie, e segnatamente nel poemetto di *Croma*, al v. 191 [cfr. *Opere*, IV, p. 162], si fa menzione di canti fatti all'improvviso. Furono questi tenuti in grandissimo pregio dai bardi dei tempi susseguenti. Ciò che ci riman di quel genere mostra piuttosto il buon orecchio che il genio poetico degli autori. Il traduttore inglese non ha incontrato che una sola di queste composizioni che meriti d'esser conservata, ed è per l'appunto la presente. Ella è di mille anni più recente del secolo di Ossian, ma sembra che gli autori si sieno studiati d'imitar lo stile di questo poeta, e di adottarne molte espressioni. Eccone il soggetto. Cinque bardi, o cantori, passando la notte in casa d'un signore, o capo di tribù, il quale era anch'esso poeta, uscirono a far le loro osservazioni sopra la notte, e ciascheduno ritornò con una improvvisa descrizione della medesima. La notte descritta è nel mese d'ottobre, e nel nord della Scozia ell'ha veramente tutta quella varietà che i cantori le attribuiscono (C.). Dalle *Opere*, IV, pp. 365-78. Contrariamente a quanto afferma l'Ortolani, questo poemetto fu pubblicato per la prima volta già nell'edizione 1762, e precisamente nella osservazione finale del poemetto *Croma*.

il cervo geme – sul musco del monte,
l'arborea fronte – il vento gli percote;
spesso ei si scuote – e si ricorca spesso.
Entro d'un fesso – il cavriol s'acquatta,
tra l'ale appiatta – il francolin la testa. 25
Teme tempesta – ogni uccello, ogni belva,
ciascun s'inselva – e sbucar non ardisce;
solo stridisce – entro una nube ascoso
gufo odioso;
e la volpe colà da quella pianta 30
brulla di fronde
con orrid'urli a' suoi strilli risponde.
Palpitante, ansante, tremante
il peregrin
va per sterpi, per bronchi, per spine, 35
per rovine,
ché ha smarrito il suo cammin.
Palude di qua,
dirupi di là,
teme i sassi, teme le grotte, 40
teme l'ombre della notte,
lungo il ruscello incespicando,
brancolando,
ei strascina l'incerto suo piè.
Fiaccasi or questa or quella pianta, 45
il sasso rotola, il ramo si schianta,
l'aride lappole strascica il vento;
ecco un'ombra, la veggo, la sento:
trema di tutto, né sa di che.
Notte pregna di nembi e di venti, 50
notte gravida d'urli e spaventi!
L'ombre mi volano a fronte e a tergo:
aprimi, amico, il tuo notturno albergo.

25. *francolin*: uccello selvatico. 33-44. *Palpitante . . . piè*; si può notare qualche rispondenza fra questi versi e la strofa del «vecchierello» del *Canto notturno* leopardiano. 47. *lappole*: erbe secche.

II CANTORE

Sbuffa 'l vento, la pioggia precipitasi,
atri spirti già strillano ed ululano, 55
svelti i boschi dall'alto si rotolano,
le fenestre pei colpi si stritolano.
Rugghia il fiume che torbido ingrossa:
vuol varcarlo e non ha possa
l'affannato viator. 60
Udiste quello strido lamentevole?
Egli è travolto, ei muor.
La ventosa orrenda procella
schianta i boschi, i sassi sfracella:
già l'acqua straripa, 65
si sfascia la ripa;
tutto in un fascio la capra belante,
la vacca mugghiante,
la mansueta e la vorace fera
porta la rapidissima bufera. 70
Nella capanna il cacciator si desta,
solleva la testa,
stordito avviva il fuoco spento: intorno
fumanti
stillanti 75
stangli i suoi veltri; egli di scope i spessi
fessi riempie, e con terrore ascolta
due gonfi rivi minacciar vicina
alla capanna sua strage e rovina.
Là sul fianco di ripida rupe 80
sta tremante – l'errante pastor.
Una pianta sul capo risuona,

57. *le fenestre . . . stritolano*: questo è uno di quei vari tratti di questi canti dai quali il Macpherson e il Blair conchiudono che questo poema sia posteriore di più secoli ai tempi di Ossian. Le finestre nel secolo di quel poeta erano un capo di lusso incognito ai Caledoni. Io osserverò soltanto che dopo i boschi rovesciati lo sbattimento delle finestre, come sta nel testo, è troppo picciola cosa per far onore a questa burrasca. Io volli almeno che le finestre fossero stritolate piuttosto che sbattute o peste (C.).

e l'orecchio gli assorda e rintrona
il torrente col roco fragor.
Egli attende la luna, 85
la luna che risorga,
e alla capanna co' suoi rai lo scorga.
In tal notte atra e funesta
sopra il turbo e la tempesta,
sopra neri nugoloni, 90
vanno l'ombre a cavalcioni.
Pur è giocondo
il lor canto sul vento:
ché d'altro mondo
vien quel novo concento. 95
Ma già cessa la pioggia: odi che soffia
l'asciutto vento, l'onde
si diguazzano ancora, ancor le porte
sbattono: a mille a mille
cadon gelate stille 100
da quel tetto e da questo. Oh! oh! pur veggo
stellato il cielo: ah che di nuovo intorno
si raccoglie la pioggia; ah che di nuovo
l'occidente s'abbuia.
Tetra è la notte e buia, 105
l'aer di nembi è pregno:
ricevetemi, amici, a voi ne vegno.

III CANTORE

Pur il vento imperversa, e pur ei strepita
tra l'erbe della rupe: abeti svolvonsi
dalle radici, e la capanna schiantasi. 110
Volan per l'aria le spezzate nuvole,
le rosse stelle ad or ad or traspaiono;
nunzia di morte l'orrida meteora
fende co' raggi l'addensate tenebre.
Ecco posa sul monte: io veggo l'ispida 115
vetta del giogo dirupato, e l'arida
felce ravviso e l'atterrata quercia.

Ma chi è quel colà sotto quell'albero,
prosteso in riva al lago
colle vesti di morte? 120
L'onda si sbatte forte
sulla scogliosa ripa, è d'acqua carca
la piccioletta barca,
vanno e vengono i remi
trasportati dall'onda 125
ch'erra di scoglio in scoglio: oh! su quel sasso
non siede una donzella?
Che fia? L'onda rotante
rimira,
sospira 130
misero l'amor suo! misero amante!
Ei di venir promise,
ella adocchiò la barca,
mentre il lago era chiaro: — Oh me dolente!
oimè questo è 'l suo legno! 135
oimè questi i suoi remi!
questi sul vento i suoi sospiri estremi! —
Ma già s'appresta
nuova tempesta;
neve in ciocca 140
fiocca, fiocca;
biancheggiano dei monti e cime e fianchi;
sono i venti già stanchi,
ma punge l'aria ed è rigido il cielo:
accoglietemi, amici, io son di gelo. 145

IV CANTORE

Vedi notte serena, lucente,
pura, azzurra, stellata, ridente;
i venti fuggiro,
le nubi svaniro,
si fan gli arboscelli 150

140. *in ciocca*: con grande abbondanza.

più verdi e più belli;
gorgogliano i rivi
più freschi e più vivi;
scintilla alla luna
la tersa laguna. 155
Vedi notte serena, lucente,
pura, azzurra, stellata, ridente.
Veggo le piante rovesciate, veggo
i covoni che il vento – aggira e scioglie,
ed il cultor che intento 160
si curva e li raccoglie.
Chi vien dalle porte
oscure di morte
con piè pellegrin?
Chi vien così leve 165
con vesta di neve,
con candide braccia,
vermiglia la faccia,
brunetta il bel crin?
Questa è la figlia del signor sì bella, 170
che pocanzi cadeo nel suo bel fiore:
deh t'accosta, t'accosta, o verginella,
lasciati vagheggiar, viso d'amore.
Ma già si move il vento, e la dilegua;
e vano è che cogli occhi altri la segua. 175
I venticelli spingono
per la valle ristretta
la vaga nuvoletta:
ella poggiando va:
finché ricopre il cielo 180
d'un candidetto velo,
che più leggiadro il fa.
Vedi notte, serena, lucente,
pura, azzurra, stellata, ridente.
Bella notte, più gaia del giorno: 185
addio, statevi, amici, io non ritorno.

162. Il cantore, vedendo una nuvola variamente colorata che in qualche guisa raffigurava una donna, crede, o finge di credere, secondo l'opinion di que' tempi, che questa sia la figlia del suo signore (C.).

V CANTORE

La notte è cheta, ma spira spavento;
la luna è mezzo tra le nubi ascosa:
movesi il raggio pallido e va lento;
s'ode da lungi l'onda romorosa. 190
Mezza notte varcò, ché 'l gallo io sento:
la buona moglie s'alza frettolosa,
e brancolando pel buio s'apprende
alla parete, e 'l suo foco raccende.
Il cacciator, che già crede il mattino, 195
chiama i suoi fidi cani, e più non bada;
poggia sul colle e fischia per cammino:
colpo di vento la nube dirada;
ei lo stellato aratro a sé vicino
vede, che fende la cerulea strada: 200
— Oh, — dice — egli è per tempo, ancora annotta. —
E s'addormenta sull'erbosa grotta.
Odi, odi:
corre pel bosco il turbine,
e nella valle mormora 205
un suon lugubre e stridulo:
quest'è la formidabile
armata degli spiriti,
che tornano dall'aria.
Dietro il monte si cela la luna 210
mezzo pallida e mezzo bruna:
scappa un raggio e luccica ancora,
e un po' po' le vette colora:
lunga dagli alberi scende l'ombra,
tutto abbuia, tutto s'adombra, 215
tutto è orrido e pien di morte:
amico, ah! non tardar, schiudi le porte.

199. *lo stellato aratro*: la costellazione dell'Orsa maggiore; l'immagine risale probabilmente all'Ariosto (*Orl. fur.*, XX, 82).

IL SIGNORE

Sia pur tetra la notte, ululi e strida
per pioggia o per procella,
senza luna né stella; 220
volino l'ombre, e 'l peregrin ne tremi,
imperversino i venti,
rovinino i torrenti, errino intorno
verdi-alate meteore; oppur la notte
esca dalle sue grotte 225
coronata di stelle, e senza velo
rida limpido il cielo;
è lo stesso per me: l'ombra sen fugge
dinanzi al vivo mattutino raggio,
quando sgorga dal monte, 230
e fuor dalle sue nubi
riede gioioso il giovinetto giorno:
sol l'uom, come passò, non fa ritorno.
Ove son ora, o vati,
i duci antichi? ove i famosi regi? 235
Già della gloria lor passaro i lampi.
Sconosciuti, obliati
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi,
e muti son delle lor pugne i campi.
Rado avvien ch'orma stampi 240
il cacciator sulle muscose tombe,
mal noti avanzi degli eccelsi eroi.
Sì passerem pur noi; profondo oblio
c'involverà: cadrà prostesa alfine
questa magion superba, 245
e i figli nostri tra l'arena e l'erba
più non ravviseran le sue rovine.
E domandando andranno

234-9. *Ove . . . campi*: cfr. Leopardi, *La sera del dì di festa*, 33-9: «Or dov'è il suono / di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi? . . . / Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo, e più di lor non si ragiona». 242. *degli*: così la I e II edizione; mentre l'edizione pisana ha «dagli».

a quei d'etade e di saper più gravi:
— Dove sorgean le mura alte degli avi? — 250
Sciolgansi i cantici,
l'arpa ritocchisi,
le conche girino,
alto sospendansi
ben cento fiaccole; 255
donzelle e giovani
la danza intreccino
al lieto suon.
Cantore accostisi,
il qual raccontimi 260
le imprese celebri
dei re magnanimi,
dei duci nobili,
che più non son.
Così passi la notte, 265
finché il mattin le nostre sale irraggi.
Allor sien pronti i destri
giovani della caccia e i cani e gli archi.
Noi salirem sul colle, e per le selve
andrem col corno a risvegliar le belve. 270

ELEGIA DI TOMMASO GRAY SOPRA UN CIMITERO DI CAMPAGNA

Parte languido il giorno; odine il segno
che il cavo bronzo ammonitor del tempo
al consueto rintoccar diffonde.
Va passo passo il mugolante armento
per la piaggia avviandosi: dal solco 5
move all'albergo l'arator traendo
l'affaticato fianco, e lascia il mondo
alle tenebre e a me. Già scappa al guardo
gradatamente, e più e più s'infosca
la faccia della terra, e l'aer tutto 10
silenzio in cupa maestade ingombra.
Se non che alquanto lo interrompe un basso
ronzar d'insetti e quel che il chiuso gregge
tintinnio soporoso al sonno alletta.
E là pur anco da quell'erma torre, 15
ch'ellera abbarbicata ammanta e stringe,
duolsi alla luna il pensieroso gufo
di quei che al muto suo segreto asilo
d'intorno errando, osan turbare i dritti
del suo vetusto solitario regno. 20
Sotto le fronde di quegli olmi, all'ombra

La *Elegy written in a Country Churchyard*, pubblicata nel 1750, è il capolavoro di Thomas Gray (1716-1771), uno dei pionieri della nuova sensibilità preromantica, come appare anche da altre sue poesie, ispirate dalle antiche letterature gallese e scandinave, *The Bard*, *The fatal Sisters*, *The Descent of Odin*. Tale elegia ebbe subito grandissima fortuna in Europa e in Italia, dove fu tradotta, oltre che dal Cesarotti, da Giuseppe Torelli, da Giuseppe Gennari, da Giovanni Costa (in distici latini), e da altri. Fra tutte la traduzione cesarottiana si distingue non solo per l'intrinseco valore poetico, ma anche per la suggestione che esercitò sui poeti romantici (cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., pp. 249-50), come dimostrano per esempio le non rare immagini che verranno riecheggiate dal Foscolo (cfr. per es. i vv. 17, 65-9, 87-8, 134-6, 140-1) e dal Leopardi (vv. 15, 115-7, 143, 155, 158-9, 166). La traduzione del Cesarotti venne pubblicata per la prima volta, insieme con quella del Gennari e del Costa, a Padova, Comino, 1772, e poi ristampata nelle *Opere*, XXXIII, pp. 331-8, ristampa a cui si attiene il nostro testo.

1-3. *Parte . . . diffonde*: cfr. Dante, *Purg.*, VIII, 5-6: «squilla . . . / che paia il giorno pianger che si more».

di quel tasso funebre, ove la zolla
in polverosi tumuli s'inalza,
ciascun riposto in sua ristretta cella,
dormono i padri del villaggio antichi. 25
Voce d'augello annunziator d'albori,
auretta del mattin che incenso olezza,
queruli lai di rondinella amante,
tonar di squilla o rintronar di corno
non gli alzeran dal loro letto umile. 30
Più per essi non fia che si raccenda
il vampeggiante focolar; per essi
non più la fida affacendata moglie
discorrerà per la capanna, intesa
di scarso cibo ad apprestar ristoro. 35
Non correran festosi i figliuoletti
al ritorno del padre, e balbettando
vezzi indistinti aggrapperansi a prova
sul ginocchio paterno, a còrre il bacio,
della dolce famiglia invidia e gara. 40
Quante volte cadeo sotto i lor falci
la bionda messe! l'ostinata zolla
quante dei loro vomeri taglienti
cesse all'impronta! come lieti al campo
traean cantando gli aggiogati bovi! 45
Come al colpir delle robuste braccia
gemeano i boschi disfrondati e ignudi!
No, della rozza villereccia gente
le pacifiche ed utili fatiche,
le domestiche gioie e 'l fato oscuro 50
non dispregiarlo, Ambizion superba;
né sdegni il Fasto con sorriso altero
della semplice e bassa Povertade
gli oscuri sì ma non macchiati annali.
Pari è di tutti il fato: avito ceppo 55
nella notte de' secoli nascoso,

26-7. *Voce . . . olezza*: cfr. Dante, *Purg.*, XXIV, 145-6: «E quale annunziatrice delli albori, / l'aura di maggio movesi ed olezza». 28. *queruli . . . amante*: cfr. Dante, *Purg.*, IX, 13-4: «Nell'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso alla mattina».

pompa di gloria e di possanza, e quanto
può ricchezza ottener, donar beltade,
tutto sorprende inevitabil punto,
e ogni via dell'onor guida alla tomba. 60
Vano mortal, non recar loro ad onta
se su i sepolcri lor trofeo non erge
la pomposa Memoria ove per l'alte
volte dei tempii ripercossa echeggia
canora laude. Ah l'ammirato busto 65
o l'urna effigiata al primo albergo
può richiamar lo spirito fugace?
Può risvegliar la taciturna polve
voce d'onore? o adulatrice lode
il freddo orecchio lusingar di Morte? 70
Ma che? negletto in questo angolo oscuro
un cor già pregno di celeste foco
forse è riposto, e qualche man possente
a regger scettro di fiorito impero
o ad avvivar l'armoniosa cetra, 75
rapitrice dell'anime gentili.
Sol non aprì Dottrina ai loro sguardi
il suo misterioso ampio volume
delle spoglie del Tempo altero e carco.
La freddolosa Povertade il sacro 80
foco ne sperse, ed inceppò dell'alma
l'agile vividissima corrente;
ché molte gemme di serena luce
disfavillanti l'ocean rinserra
nell'ime grotte, e molti fior son nati 85
a vagamente colorarsi invano
non visti, e profumar l'aer solingo
di loro ambrosia genial fragranza.
Questa zolla, chi sa? forse ricopre
rustico Hamdeno, che de' patri campi 90
al picciolo tiranno oppose il petto.
Là forse giace inonorato, ignoto

90. *Hamdeno*: John Hampden (1594-1643), cugino di Cromwell e tenace oppositore di Carlo I.

Miltone agreste, e Cromoel poc'oltre,
cui non bruttò della sua patria il sangue.
Attrar con lingua imperiosa i plausi 95
d'attonito senato, ire, minacce
di tiranni sfidar, bear contrade
coi doni d'ubertà, legger negli occhi
d'intenerito popolo confuso
la grata istoria de' suoi fatti egregi 100
vietò la sorte a que' negletti ingegni.
Pur se basso natal rattenne il volo
delle innate virtù, represse ancora
di vizi e di misfatti il germe e l'esca.
Fortunata impotenza a lor non diede 105
per mezzo il sangue farsi varco al trono,
né di pietade al meschinello in faccia
chiuder le porte, né affogar le strida
di coscienza roditrice, e 'l foco
dell'ingenuo pudor spegnersi in petto, 110
né del lusso e del fasto arder sull'are
incenso acceso all'apollinea face.
Lungi dal folle vaneggiar del volgo,
dai desiri infiniti e gare insane,
non traviar giammai le innocue genti 115
dal sentier di natura, e per la cheta
della vita mortal solinga valle
tennero un corso tacito e tranquillo.
Or a guardar le fredde ignobili ossa
dall'ingiurie del ciel, qui presso eretto 120
di fragil terra un monumento, adorno
di rozze rime e disadatte forme,
dal molle cor del passaggero implora
picciol tributo di sospir pietoso.
I lor nomi, i lor anni, informe scritto 125
d'inerudita Musa, all'ombre oscure
servon di fama e d'eleghi dolenti.

127. *eleghi*: elegie; forse con allusione al fatto che le iscrizioni sepolcrali, o i versi in elogio dei defunti illustri erano spesso in distici elegiaci latini.

E sparse miri le pareti intorno
di sagrate sentenze a scolpir atte
ne' rozzi petti il gran dover di morte. 130
Poiché chi tutta mai cesse tranquillo
in preda a muta obblivion vorace
questa esistenza travagliosa e cara?
chi del vivido giorno i rai sereni
abbandonò senza lasciarsi addietro 135
un suo languente e sospiroso sguardo?
Ama posar su qualche petto amato
l'alma spirante, e i moribondi lumi
chieggono altrui qualche pietosa stilla.
Fuor della tomba ancor grida la voce 140
della natura, e sin nel cener freddo
degli usati desir vivon le fiamme.
Ma tu, che serbi ricordanza e cura
d'obbliati mortali e in questi versi
la lor semplice istoria altrui disveli, 145
che fia di te? Se in queste piagge errando,
pien d'un alto pensier che lo desvia,
qualche spirto romito al tuo conforme
chiede mai del tuo fato, in tali accenti
forse avverrà che di lanuta greggia 150
qualche canuto pascitor risponda:
— Spesso il vedemmo all'albeggiar del giorno
scoter le fresche rugiadose stille
con frettoloso passo, e farsi incontro
sull'erma piaggia a' primi rai del sole. 155
Sotto quel faggio, che in bizzarri scherzi
colle barbe girevoli serpeggia,
sdraiar soleasi trascuratamente
in sul meriggio, muto muto e fiso
lì su quell'onda che susurra e passa. 160
Presso quel bosco or con sorrisi amari
gìa seco stesso barbottando arcani
fantastici concetti, or s'aggirava

147. *un alto . . . desvia*: cfr. Petrarca, *Rime*, CLXIX, 1: «un vago pensier che me desvia / da tutti».

mesto, languido, pallido; l'aresti
detto uom per doglia trasognato, o folle 165
per cruda sorte, o disperato amante.
Spuntò un mattin; sopra l'usato poggio,
lungo la piaggia, sotto il faggio amato
più non si scorse; altro mattin succede,
né sul rio, né sul balzo, né sul bosco 170
più non apparve; il terzo giorno alfine
con mesta pompa e con dovuti ufizi
a lenti passi per la strada al tempio
lo vedemmo portar: t'accosta, e leggi
(ché ciò solo a te lice) il verso inciso 175
in quel sasso colà ch'è mezzo ascosto
da quel folto spineto. «Il capo stanco
qui della terra in grembo un garzon posa
alla fortuna ed alla fama ignoto.
Bella scienza la sua culla umile 180
non ebbe a sdegno, e di gentile impronta
melanconia nell'anima marchiollo.
Larga avea carità, sincero il core,
largo a' suoi voti guiderdon pur anco
concesse il Cielo: alla miseria ei diede 185
quanto aveva, una lagrima; dal Cielo
ebbe, quanto bramava, un fido amico.
I merti suoi, le sue fralezze ascose
da quel che le ricopre augusto abisso
non cercar di ritrarre: e quelli e queste 190
in palpitante dubitosa speme
al suo Padre, al suo Dio posano in grembo.»

191. *dubitosa speme*: cfr. Petrarca, *Rime*, CXXVI, 21-2: «se questa spene porto / a quel dubbioso passo».

RIFLESSIONI
SOPRA I DOVERI ACCADEMICI

Il primo pensiero d'un Accademia sembra che debba esser quello di farsi un'idea precisa ed esatta de' suoi doveri, e di cercar secostesso qual sia il miglior mezzo di soddisfare alla sua destinazione, alla fiducia dell'eccellentissimo Magistrato[1] e all'aspettazione del pubblico.

Su questo soggetto avendo io fatte per mio uso alcune riflessioni, ho deliberato di comunicarle con voi, egregi accademici, con una schietta ed amichevol fiducia; non perch'io m'arroghi di potervi dar consigli, e molto meno precetti, ma piuttosto per sottoporre al vostro giudizio que' pensieri che mi furono unicamente dettati dal zelo che ho comune con tutti voi dell'utilità e del decoro di questo corpo.

Chi dice accademia dice una società d'uomini di lettere radunati insieme a fine di cooperare in comune ad aumentare e perfezionare le discipline e le arti. Due sono adunque le qualità essenziali che debbono caratterizzar le fatiche di tutto il corpo accademico: importanza nella scelta delle materie e piano concertato e sistematico d'operazioni. L'una di queste qualità sembra che difficilmente si possa ottener senza l'altra; ed ambedue son tali che, qualunque di esse ci manchi, oso dubitare che possa da noi soddisfarsi pienamente all'oggetto del nostro uffizio e alla qualificazione del nostro nome. Senza la prima potremo bensì chiamarci letterati, non accademici; e senza la seconda non saremo riuniti che in apparenza: e ciasche-

Nel 1779, per iniziativa dei Riformatori dell'Università di Padova, fu costituita anche in questa città una Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, della quale il Cesarotti fu nominato segretario perpetuo. In tale qualità egli lesse all'Accademia, nel marzo 1780, queste *Riflessioni*, che intendevano fissare le linee fondamentali del futuro lavoro degli accademici. Esse furono pubblicate per la prima volta nei «Saggi scientifici e letterari» dell'Accademia stessa, I (1786), pp. LXXII-LXXXIII, e poi ristampate dall'autore, senza modifiche di rilievo, nelle *Opere*, XVII, pp. 1-21, in testa alla raccolta delle *Relazioni accademiche*, che il Cesarotti era venuto leggendo fra il 1780 e il 1798. Il nostro testo riproduce quest'ultima e definitiva edizione.

1. *Magistrato*: la magistratura composta dai tre Riformatori, o sovrintendenti, dell'Università di Padova, i quali avevano promosso la creazione dell'Accademia.

duna facoltà non ritrarrà da un corpo niente di più di quel che potevano prestarle le forze separate degli individui.

Al primo requisito del nostro uffizio sarà da noi soddisfatto, se avremo sempre dinanzi allo spirito che ogni produzione accademica dee riunire essenzialmente tre pregi, verità, novità ed utilità. La verità deve esser lo scopo di tutte le nostre ricerche, il genio che deve ispirarci, l'idolo a cui dobbiamo sacrificare ogn'altro rispetto, e sin l'amor proprio medesimo. Verità di ragionamento, verità di sentimento, verità di fatto abbracciano tutti i generi delle umane conoscenze; e in ognuna di queste verità ne campeggiano tre altre relative all'esercizio del nostro spirito intorno di esse, verità d'osservazione, verità d'induzione, verità d'applicazione. Le verità di ragionamento sono appunto l'oggetto della ragione, del gusto l'altre, l'ultime del criterio. Andiamo in traccia di queste diverse verità ciascheduno pei lor diversi sentieri; e facciamo uso del lor naturale strumento, guardandoci di snaturarle con principii eterogenei e stranieri. Non si provi che un fatto non doveva essere, quando testimoni irrefragabili depongono altamente che fu: non vaglia a convalidar un'opinione l'autorità d'intere nazioni o la prescrizione dei secoli, quando una sola luminosa dimostrazione ne rivela la falsità: non si citi il sentimento al tribunale della fredda ragione, ma il gusto assistito dalla ragione rintracci le vie per cui opera il sentimento, e le indichi a chi vuol destarlo, acciocché ottenga più sicuramente il suo fine. Avvertasi sopra tutto che contro la verità puossi peccar doppiamente, o per errore o per scelta: e che il primo peccato può talora e forse dee trovar grazia; il secondo è indegno assolutamente di scusa. Lungi da noi adunque la vana idea di brillar con un paradosso, d'abbagliar in luogo d'illuminare, di sedurre in cambio di convincere, di far pompa d'ingegno a spese della verità, di mostrarsi, per così dire, ambidestro di spirito e di sostener con uguale indifferenza ambedue le parti, imitando quei ciarlatori forensi pronti di due cause contrarie ad abbracciar quella o questa, secondo che più gl'invita non il chiaror della verità, ma il baglior dell'oro. Lungi da noi parimenti la viltà d'animo di pensar sempre dietro gli altri, di creder più vero quel ch'è più antico o più recente, di adorar un nome sull'altrui fede, di prediliger un popolo: lungi da noi sopra tutto il basso indegno artifizio di far la corte all'opinion dominante, di lusingar i pregiudizi d'un paese o d'una setta a fine di aver un appoggio, e sopraffare gli altri col

numero o l'autorità assai più che colla ragione. Abbiasi il nobile orgoglio di pensar da se stesso; non c'imponga il fantasma dell'antichità, il brillante fantoccio della moda non ci seduca; niente si adotti senza un esame severo, senza una piena conoscenza di causa; tutto sia dettato dall'intima persuasione, e vogliasi piuttosto errar giudicando, di quello che appagarsi di coglier nel vero credendo. Né già dee pretendersi da noi che si trovi sempre la verità, ma sol che si cerchi con buona fede e con industria e con zelo. Nelle tenebre che la cingono, nei laberinti fra cui s'avvolge, perderemo, è vero, più d'una volta fatica e passi. Ma qualora con una sagace osservazione si cammini dirittamente per le sue orme; quando afferrato un principio sicuro e fecondo si segua il filo d'una esatta induzione; quando con una accurata analisi si sgombri il viluppo eterogeneo che talor l'affoga e nasconde; quando raccogliendone le parti disperse, connettendole insieme, se ne formi un esatto ragguaglio; quando il soggetto contemplato per tutte le facce possibili non solo coll'occhio ignudo, ma coi vetri dell'arte, ci riveli sino nei menomi elementi la sua interna struttura, ci giova sperare che i nostri sforzi non abbiano sempre a riuscir vani; senzaché la sola agitazione dello spirito e lo sfregamento, dirò così, dell'idee sprigiona talora alcune improvvise scintille, per cui quasi involontariamente traluce il vero. So che vi sono in certe materie alcuni soggetti che sogliono risguardarsi come problematici, in cui perciò l'ingegno si crede comunemente permesso di sbizzarrirsi a suo senno, prefiggendosi per oggetto piuttosto l'uso e la pompa delle sue forze, che la scoperta del vero. Ma quando la cosa si esamini profondamente, si troverà che così fatti argomenti il più delle volte non sono problematici che per equivoco di termini o per poca esattezza e precisione d'idee, e che perciò il nostro intelletto non è mai libero. Il sistema del probabilismo deve essere ugualmente proscritto nella letteratura e nella morale. Dobbiamo, non v'ha dubbio, contentarci più d'una volta del verisimile, finché ci riesca di essere o più fortunati o più sagaci; ma v'è una scala di verisimili per cui dee sempre poggiarsi; e l'ultimo grado della verisimiglianza forma il limitar della verità.

La verità non basta se non è unita alla novità. Novità di scoperte, novità di prove, novità di metodo, novità di viste, novità di applicazioni: alcuna di queste specie dee sempre trovarsi in ogni produzione accademica, di cui forma essenzialmente il pregio. Due sono

gli errori in cui si potrebbe cadere su questo articolo: l'uno appagandosi d'una novità più apparente che reale, l'altro sdegnando tutto ciò che non ha tutta la pompa e la freschezza ancora intatta della novità. Non dee credersi nuovo un argomento perché vestito con maggior eleganza e con varietà di stile, o trattato con maggior lusso d'erudizione o con maggior ampiezza e abbondanza, o considerato vagamente e preso in generale, cose tutte che non appartengono all'essenza del soggetto, e possono bensì far il merito d'un retore o d'un compilatore o d'un declamatore, non già quello d'un accademico. Né però dee sdegnarsi come mancante di novità un argomento per ciò solo che fu prima trattato da altri, o perché comunemente si tien per vero senza bastevole fondamento, o perché nelle opere degli scrittori se ne fa qua e là un qualche cenno fuggitivo ed ambiguo. Il timore talor puerile di riandare sulle cose già dette, e la vanità di cercar punti del tutto nuovi fece abbandonare molti soggetti importanti, che perciò rimasero imperfetti o pieni di confusione e d'equivoci, fonti di vane alterazioni, preda della pedanteria o giuoco della temeraria opinione dei semidotti. Finché il soggetto non è provato con quel rigor di ragionamento che lo porta alla dimostrazione, finché non si è risalito alla prima origine ed all'essenza della cosa, finché il pregiudizio non è snidato da tutti i suoi trinceramenti, finché la materia non è posta in quel lume vittorioso che trionfa dei sofismi e del dubbio, finché tutte le parti integrali d'una dottrina non sono raccolte, ravvicinate e connesse, finché non se ne sono sviluppate tutte le ultime conseguenze, il soggetto è sempre nuovo e sempre degno delle nostre discussioni e ricerche.

Ma la corona degli altri due pregi, l'oggetto massimo e il fine delle nostre fatiche è l'utilità. Senza di questa ogni nostro lavoro non è che abuso d'ingegno, e in questo senso è vero il detto di Fedro:

Gloria ch'util non è, gloria è da stolti.[1]

Il volgo, ordine d'uomini che serpeggia per tutte le condizioni e le classi, crede inutile e vano tutto ciò che non ha un'influenza immediata ne' suoi bisogni: ma i dotti vicendevolmente non sarebbero talora soggetti a dar troppo di peso e d'importanza a tutto ciò che

1. Traduce Fedro, *Fab.*, III, XVII, 12: «Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria».

ha qualche relazione col loro studio favorito? e nell'assegnare il prezzo alle varie classi di studi non consultano più volentieri la prevenzione dell'amor proprio, che il loro valore intrinseco e la pubblica utilità? Vi sono alcune verità infeconde e insociabili, da cui non si può aspettare alcun frutto; ve ne sono di gregarie che non servono che a far numero; d'ignobili divenute scienza di pochi che s'impadronirono d'un fondo abbandonato dall'altrui disprezzo; di vane che aumentano il lusso e la pompa senza aumentar la ricchezza; finalmente ve n'ha, il di cui merito è puramente convenzionale, perché dipendente dalla stima a cui presso certe nazioni ed in certi secoli vengono sollevati alcuni generi di studi o dal pregiudizio o dal caso. Confonderemo noi tutte queste, non dirò verità, ma notizie e realità inanimate con le verità solide, vivifiche, interessanti, dirette ad alimentar la ragione, a perfezionar le discipline, a promuovere i vantaggi della società? Faremo lo stesso conto di quel viaggiatore che ci ragguaglia delle mode e dei cerimoniali delle corti straniere, e di quello che ci spiega la legislazione, i costumi, le scienze e le arti di vari popoli? di chi sa nel germe scoprir la pianta, e di chi ne annovera ad una ad una le foglie? di chi sceglie le spighe, e di chi rammassa le paglie? di chi imbianca le pareti della casa, e di chi ne rassoda i fondamenti che crollano? Crederemo finalmente che basti far mostra d'erudizione o di ingegno, qualunque sia la materia su cui si eserciti, a guisa dei pittori, la di cui gloria, secondo l'opinion comune, dipende solo dalla maestria del lavoro, non dalla scelta e la qualità del soggetto? Se alcuno per avventura così pensasse, questi mostrerebbe di mal conoscere la natura dell'uffizio suo e le note caratteristiche che lo distinguono. Se l'accademico è un personaggio distinto dal professore, come lo mostrò egregiamente il mio valoroso collega,[1] esso non è punto meno diverso dal letterato. Siccome questo non s'applica ad uno studio che per esercizio del suo spirito o per diporto o per altre sue viste particolari, né scrive soltanto pei dotti, ma per quei lettori, qualunque sieno, a cui le sue opere possono riuscir opportune, qualunque materia ei scelga, in qualunque modo prenda a trattarla, niuno può esiger da lui altra cosa o

1. *mostrò . . . collega*: il conte abate Matteo Franzoia, segretario dell'Accademia per le Scienze, nel suo *Ragionamento preliminare*, letto nella prima sessione pubblica (29 novembre 1779) e stampato nei «Saggi scientifici e letterari» dell'Accademia, I (1786).

più di quello che vuol offerire egli stesso; e purché eseguisca felicemente il suo assunto, purché gli riesca d'intrattener un qualche ordine di lettori con diletto o con qualche specie d'utilità, il pubblico dee sapergli buon grado della sua fatica. Riordini egli dunque o classifichi, immagini o scherzi, rischiari o abbellisca, scelga o ammassi, ristringa o amplifichi, tutto è suo dono, tutto è opportuno a qualche uso, tutto merita riconoscenza e favore. Ma l'accademico, membro d'una repubblica sempre intenta a migliorare e a dilatar maggiormente le sue conquiste, l'accademico, che non parla al popolo a cui tutto è nuovo e che si pasce di fronde più che di frutti, né a uno stuolo di docili e rispettosi discepoli tanto più pronti a credere, quanto men atti a giudicare, ma bensì alla dieta generale di tutti i dotti, l'accademico, la di cui lode privata dee perdersi nella gloria del corpo, questi dee prefiggersi una meta più nobile e più sublime. A lui solo è lecito di piangere con Alessandro perché di tanti mondi non abbia ancora fatto conquista d'un solo; a lui è bello d'esclamar con Cesare che nulla s'è fatto, ove qualche cosa resti da farsi. Inventare, migliorare, perfezionare, compire son le sue parti: s'egli non aspira che al mediocre, se si contenta d'un vano e sterile applauso, se tien sempre gli occhi dietro di sé, se piantato nel centro non gira intorno lo sguardo e non divora la vasta estensione che gli sta innanzi, e coll'impeto dell'immaginazione non vi si slancia nel mezzo alla prima vista, egli smentisce il suo nome e defrauda la giusta espettazione del pubblico, ch'è in dritto di esigere dalle sue fatiche la più estesa e solida utilità. Un uomo di genio travede l'esistenza d'un nuovo mondo, e traccia il cammino che dee condurvi. Alla testa d'una truppa d'animosi e scelti seguaci si porta colà e verifica le sue idee credute chimeriche. Il drappello balza sul lido, e si sparge qua e là a far le scoperte e le osservazioni necessarie. Altri esplora l'indole degli abitanti, altri la natura del paese, altri i suoi vari prodotti: chi scava sotterra per trovar le vene di qualche prezioso metallo, chi dirada una selva che serve d'inciampo a' suoi passi, chi s'adopera a disseccar una palude, chi a distrugger le serpi e gl'insetti venefici che fanno guerra agli ospiti importuni, chi pianta, chi innesta, chi semina; i deserti divengono colti, le spine dan luogo alle messi: scelto il luogo più acconcio, vi stabilisce una colonia e la rassoda con una legislazione opportuna. In tanto una parte di questi felici venturieri sopra

navi cariche delle più scelte e curiose produzioni d'un mondo incognito torna in Europa, meno per far pompa delle sue scoperte, che per convertirle in uso della società. Al loro arrivo mercatanti, coltivatori, artefici, curiosi, amatori, donne ed uomini di buon gusto accorrono in folla. Ciascuno scorre avidamente con l'occhio le nuove spoglie, ciascuno brama di possederne una qualche parte. I mercatanti diffondono per la nazione le nuove ricchezze e le fanno circolar per tutti gli ordini e tutte le classi; i coltivatori tentano di far allignar nel lor terreno i frutti stranieri, onde naturalizzarli ed accrescer l'abbondanza dei generi; i curiosi e gli amatori fanno raccolta delle varie produzioni, quelli per ammassarle e pascersi di nomi nuovi, e vantarsi d'aver appresso di sé un tesoro concesso a pochi, questi per sceglierle, paragonarle, disporle e formarne un ben inteso gabinetto e museo; gli artefici finalmente ne fanno acquisto per dar a quei prodotti in certo modo una nuova e forse più brillante esistenza lavorandogli, frastagliandoli, configurandogli in varie guise, innestandogli coi nostri, incassandoli in oro o in pietre, onde servano d'ornamento e di lustro alle donne gentili e agli uomini di bel mondo, e diano risalto alla bellezza e decoro alla maestà. In questa immagine raffigurate, o signori, indicate con precisione le varie classi di tutti i ministri della letteratura, e le diverse lor qualità. Riconoscete con gratitudine nei coltivatori e nei mercatanti i benemeriti professori e i giudiziosi maestri che spargono sulla nazione i lumi delle discipline e dell'arti; osservate nel curioso raccoglitore quell'utile e laborioso erudito, che ammassa nella sua memoria que' materiali che alla ragione architettrice servon di base per alzarvi sopra un ben inteso edifizio; vedete nel facitor d'un gabinetto il conoscitor giudizioso e l'uomo di gusto, che apprezza il valor delle cose e ne sa far uso; applaudite negli artefici agli scrittori d'immaginazione e di spirito, che abbelliscono ed avvivano le cognizioni, rendono la verità più brillante, e adornano Minerva della cintura di Venere.[1] Ma chi indovina, chi scopre una verità non preveduta, chi acquista un nuovo regno all'intelligenza, chi sbosca la selva delle difficoltà, chi si fa strada fra precipizi e torrenti, chi snida gl'insetti venefici del pregiudizio, chi feconda i deserti dell'ignoranza, chi porta la face tra le nebbie dell'errore, chi osserva sagacemente le

1. *Minerva* qui simboleggia il contenuto morale e scientifico, la *cintura di Venere* gli allettamenti dell'arte.

proprietà delle cose, chi, consultando la natura colle sperienze o tormentandola coll'analisi, le strappa i più profondi segreti, chi d'alcune cognizioni sparse forma un corpo sistematico di soda dottrina, e lo incatena colle savie leggi del metodo, questi (contemplate voi stessi) son gli accademici.

Fra queste varie operazioni niuna ve n'ha che non meriti le nostre cure, niuna che non sia di massima utilità ed importanza, perché non avvene alcuna, senza di cui non manchi una qualche parte integrale delle rispettive discipline. Ma a quale fra tante daremo noi la preferenza dell'ordine? con qual metodo, con qual distribuzione di forze prenderemo noi ad esercitarvisi? qual sarà in fine il piano delle nostre operazioni accademiche? ch'è appunto, come abbiam detto sin da principio, l'altro requisito essenziale del nostro uffizio. Non altro certamente deve esser questo se non quello che domandano i bisogni reali di ciascheduna facoltà: stanteché, benché a tutte manchi qualche cosa per giungere alla perfezione, tutte non per tanto non vi sono ugualmente discoste, né tutte perciò abbisognano degli stessi aiuti. Consultiamo adunque le facoltà istesse piuttosto che il nostro genio o le nostre opportunità; e sarem certi di non errar nella scelta. Tre cose mi sembrano necessarie per determinarsi con fondamento: 1. di aver dinanzi allo spirito la natura e l'essenza di ciascheduna disciplina, le sue principali diramazioni, i principii su cui fonda, e l'oggetto a cui tende; 2. di riandarne l'origine, lo sviluppo, i progressi, i ritardi, gli errori e i pregiudizi, e le cagioni di essi; 3. finalmente di fermarsi nello stato attuale di ciascheduna facoltà, e di esaminarne i bisogni. Avendo in tal guisa dinanzi agli occhi lo stato della nostra provincia e delle sue parti, batteremo il cammino più diritto e sicuro, né perderemo di vista la nostra meta, ravvisando gl'intoppi che si attraversarono ai nostri predecessori, e i laberinti che gli traviarono; apprenderemo dal loro esempio ad essere più avveduti e guardinghi, conoscendo al fine con esattezza i terreni fruttuosi o sterili, i ben lavorati o gl'incolti, le fabbriche rovinose o le solide; vedremo tosto di quale industria e di qual riparo abbisognino, e ci appresteremo a soddisfarvi nel modo il più salutare ed acconcio. Premesso un tal esame, potremo ravvisar con precisione qual parte dello scibile ricerchi miglioramento o ristoro, qual manchi di principii o di metodi o di dettagli interessanti o d'applicazioni felici; quale solleciti l'occhio d'un osservatore sagace o le ricerche

d'un raccoglitor diligente; qual altra il severo giudizio d'un critico; quale i tentativi d'uno sperimentator giudizioso o le viste animatrici d'un uomo di genio o l'industria d'un assiduo coltivatore che la renda più feconda e più vegeta; e ci accingeremo a prestare ad esse quell'efficace soccorso che ricerca la natura di ciascheduna e la loro costituzione presente. Il primo passo adunque che per mio avviso dovrebbe farsi dal nostro corpo si è questo, che ciascheduno dei membri metta in iscritto le sue idee e i suoi pensamenti relativi allo stato della facoltà ch'ei professa, e ai mezzi di perfezionarla tanto nella speculazione che nella pratica. Da tutti questi vari scritti esaminati e discussi in comune tra i membri di ciascheduna classe, e combinati insieme giudiziosamente, si verrebbe a formar un piano ragionato di ciascheduna facoltà; e dalla riunione di questi piani si formerebbe un piano universale e sistematico, che sarebbe come la carta itineraria del nostro viaggio accademico. Fissate le materie veramente utili ed interessanti su cui è necessario di versare, ciascheduno potrebbe allora appigliarsi a quella parte che più si trovi confacente al suo carattere e alla natura de' suoi talenti, certo di meritar sempre lode quando vi si adoperi con valore e con zelo. Questo primo passo sarebbe esso medesimo una delle più grandi ed importanti operazioni accademiche, ricercando aggiustatezza d'idee, sagacità di viste e cognizione estesa della storia filosofica d'ogni facoltà; e il prospetto di questo piano sarebbe la facciata più luminosa dell'edifizio letterario che deve alzarsi. Oso affermare, illustri accademici, rimettendomi al giudizio delle vostre menti, che questo è l'assunto il più conveniente, il più nobile, il più degno del vostro nome e di voi, assunto che solo può bastare a nobilitar l'Accademia di Padova, a trarre il massimo frutto dai nostri ingegni, a dar un'idea vantaggiosa delle nostre fatiche, ad impor silenzio ai malevoli ed ai semidotti, razza sempre collegata coi primi, a formar lo spirito della gioventù, dandole idee adeguate delle dottrine e dei metodi, a diriger infine gl'incerti e capricciosi giudizi del pubblico, animal bizzarro, raccozzato di molti capi, tra i quali i meglio assettati non sono i più, e di suono tumultuoso e discorde, in cui la debol voce della modesta ragione è troppo spesso affogata dalle pazze grida dell'arrogante ignoranza. Con questo modello le evoluzioni del nostro corpo saranno ben intese e opportune, i movimenti armonici e progressivi, le forze ben distribuite e proporzionate: con questo non ci sarà pericolo

che si giri senza fine intorno un soggetto esaurito, che si dia troppo a una parte, lasciando l'altra senza coltura, che si raccolgano delle schegge in luogo d'alzar una fabbrica; il piano sarà concertato, gli argomenti ben scelti, le materie ponderate e discusse; ognuno sarà certo che la sua fatica riuscirà utile, opportuna, gradita, perché avrà la sanzione della comune autorità; e le produzioni dei membri saranno come il risultato delle idee generali del corpo.

Si dirà forse che l'impresa è troppo vasta, e che molta è bensì la messe, ma gli operai troppo scarsi. A questo rispondo che l'accademia è una repubblica permanente di successivi individui, e che perciò i presenti possono a buon diritto associarsi coll'immaginazione ai posteri, e mettendo mano alla fondazione dell'opera aver parte precedentemente nella compiacenza del fine. Si tracci il cammino e s'impronti delle prime orme; il buon principio è mallevadore del buon progresso, e l'entusiasmo cresce per via come il fuoco. Che se pure vogliam pensare soltanto alle nostre forze presenti, queste non son già così scarse, come potrebbe sembrare a prima vista. Abbiamo, oltre i membri naturali di ciascheduna classe, il corpo de' nostri rispettabili soci, ai quali farei troppo torto se osassi dubitare che, per indurli a cooperare alle nostre fatiche, il loro animo nobile e i loro attivi talenti avessero bisogno d'altro stimolo che di quello dell'onore e del ben comune: abbiamo l'altro corpo non men ragguardevole de' soci nazionali e stranieri, da cui siamo in dritto di sperar non lieve soccorso, e che tanto più volentieri concorreranno alle nostre viste, quanto più verranno invitati dalla nobiltà dell'impresa: abbiamo pur anche i nostri colti e studiosi alunni volonterosi e disposti ad assumere quella porzion di fatica che sembrerà convenirsi alle loro forze: abbiamo al fine tutto il ceto letterario diffuso per l'Europa, che sarà da noi annualmente allettato co' premi ad esercitarsi in qualche soggetto d'erudizione o di scienza, il qual soggetto se sarà sempre de' più nuovi, utili, difficili, interessanti, non vorremo certamente che quelli scelti da noi per dover d'uffizio sieno meno importanti o men nobili; né saremo così poco sensibili al nostro amor proprio, che contenti d'una lode mediocre vogliam cedere agli stranieri la miglior porzione di gloria. Del resto, e perché non dovremo sperare che, anche senza l'allettamento del premio, l'idea della nostra impresa, le nostre sollecitazioni, la nostra attività, il nostro esempio, il desiderio di ottener gli elogi del nostro corpo possano

indur molti altri a marciar nel cammino da noi segnato, facendo a noi cortese omaggio de' lor felici progressi? Vi sono in ogni città dei giovani pieni d'ingegno, dei letterati tranquilli e liberi, ch'errano incerti coi lor pensieri o passano con indifferenza da uno studio all'altro senza consacrarsi ad alcuno, solo per mancanza d'oggetto che gli determini alla preferenza, o perché non hanno chi gl'inanimi nelle loro ricerche e dia loro le viste e le direzioni opportune. Il piano da me proposto, ove si pubblichi e si diffonda, può diventar un segnale di riunione, un invito generale agli studiosi ed ai dotti, un mezzo atto a suscitar delle idee, a somministrar delle viste, a porre in moto e in fermento tutti gli spiriti. Qual compiacenza per noi se il nostro piano servisse di codice generale a tutti i dotti che vogliono coi loro scritti rendersi benemeriti delle discipline e utili alla società? Ma stendiamo più oltre le nostre speranze ed i nostri voti. L'Italia ha finalmente nel suo seno varie accademie fornite d'illustri soggetti: perché non tentare di riunirle tutte insieme e formarne una specie di repubblica federativa, che a guisa delle repubbliche civili di questo genere abbia un piano di regolamenti comune, e in cui ciascheduna provincia prenda in comune le sue deliberazioni e cospiri al maggior bene di tutte? Osi l'Accademia di Padova afferrar quest'idea sublime, osi comunicar all'altre le utili ed interessanti sue viste, concepisca giudiziosamente il piano il più grande e il meglio architettato d'ogn'altro, apra un trattato di commercio reciproco di lumi e di riflessioni, e inviti le altre accademie a collegarsi con lei per lavorar di concerto alla perfezione del sistema universal delle conoscenze, ch'è quanto a dire alla massima gloria dello spirito umano e al massimo vantaggio dell'umanità. Un tal fenomeno sarebbe l'epoca la più luminosa nei fasti della letteratura: io v'invito a segnarla coi vostri nomi.

RAGIONAMENTO PRELIMINARE AL CORSO RAGIONATO DI LETTERATURA GRECA

Magni sunt, homines tamen.
Quinct.[1]

La vita delle lingue non è immortale né inalterabile niente più che quella dell'uomo che ne fa uso. Rozze dapprima e selvagge, poetiche per necessità, ridondanti per indigenza,[2] crescono colla nazione; divengono più sobrie perché più ricche; imparano a distinguer i vocaboli in classi ed in gradi; acquistano precisione dalla

Accettando nel 1767 la cattedra di lingua greca ed ebraica all'Università di Padova, il Cesarotti si assumeva, per invito dei Riformatori che avevano proposto la sua nomina, anche l'incarico di «tradur qualche opera dal greco per uso delle stampe di Venezia». Quale fosse all'inizio l'animo con cui egli si accingeva a tale compito, si rileva da una sua lettera (riprodotta anche in questo volume) al van Goens del marzo 1768: «Un tal progetto» egli scriveva «non è molto di mio genio, ma oltreché mi conviene ubbidire, cotesti signori mi persuadono inoltre con un argomento stringente, quest'è che si mostrano disposti a pagare le mie fatiche». Il lavoro finì tuttavia per interessarlo, e nel 1775, approntato un primo volume di traduzioni delle orazioni di Demostene, scrisse una *Lettera ai Riformatori dello Studio di Padova*, la cui pubblicazione fu però sospesa dai Riformatori stessi, timorosi delle reazioni che avrebbe potuto suscitare la violenza polemica dell'autore contro gli adoratori delle lingue e letterature antiche, e venne effettuata solo molto più tardi nelle *Opere*, XXVIII, pp. 395-406. L'argomento fu allora ripreso dal Cesarotti, con maggiore moderazione, in un *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, steso probabilmente intorno al 1778 (come mostra un accenno ai primissimi tentativi di traduzioni omeriche, effettuati appunto in quell'anno) e che, rimasto inedito, fu poi stampato postumo dal Mazzoni, in *Prose edite ed inedite*, cit., pp. 3-36. Una rielaborazione più che altro formale del *Piano ragionato* è appunto il presente *Ragionamento preliminare*, pubblicato per la prima volta nel 1781, in testa al I volume del *Corso ragionato di letteratura greca*, e poi ripubblicato, «con giunte e correzioni», nelle *Opere*, XX, pp. I-XXX. A quest'ultima e definitiva edizione si attiene il nostro testo. Le note del Cesarotti sono seguite dalla sigla C.

1. Cita a memoria Quintiliano, *Inst. orat.*, X, I, 24: «Demosthenes, Homerus summi sunt, homines tamen» («Demostene, Omero sono sommi, ma pure uomini»). 2. Le lingue dei popoli rozzi e semibarbari abbondano di pleonasmi, di ripetizioni e di sinonimi: prova non di copia d'osservazioni, ma di sterilità d'idee e d'insufficienza di termini. Il discorso degl'idioti è l'esempio del carattere delle lingue in un tale stato d'infanzia. Non è ristretto nelle espressioni se non chi possede idee aggiustate e termini che vi si combaciano (C.). Il concetto è anche vichiano, ma probabilmente il Cesarotti ha presenti piuttosto analoghe formulazioni condillachiane, come dimostra anche l'intonazione negativa del giudizio.

filosofia, splendor dall'immaginazione, finezza dall'analisi, copia dal commercio: aspre o molli, fastose o semplici, prendono i caratteri del clima, della nazion, dello stato: maschie e schiette nei governi popolari, polite nell'aristocrazie, nella monarchia lusinghiere e ingegnose, alfine capricciose e strane si corrompono a poco a poco coi raffinamenti d'un lusso barbarico, sino a tanto che percosse gagliardamente insiem collo stato da una nazion più potente, si sfasciano e vanno a perdersi nell'idioma conquistatore, che dovrà poi per le stesse vie esser ingoiato da un altro con interminabil vicenda. La vita dunque d'una lingua corrisponde alla vita di una nazione,[1] e il dominio di essa dipende da quello del popolo a cui s'appartiene. Ora il dominio d'un popolo è di due specie, politico e intellettuale. Ovunque una nazione stende le sue armi o l'autorità del comando, ivi porta pur anche la sua favella. Ma questo dominio nato sol dalla forza dura poco più di quel che sussiste la forza che lo fondò, e cede a un altro che lo incalza. All'incontro il dominio intellettuale, più lusinghiero e più stabile, signoreggia anche nelle straniere provincie, e sopravvive alle ruine di quella nazione appo cui fioriva. D'ambedue queste specie di dominii ci danno un esempio luminoso le due più celebri lingue dell'antichità. La romana ebbe l'impero della potenza, la greca quello del sapere. Di fatto quando la Grecia era la culla delle scienze, il teatro dell'arti, quando il genio di Pericle facea pullulare in Atene tutte le specie d'ingegni e spargea per ogni parte numerose colonie di dotti, quando una folla di spiriti i più penetranti faceva a gara per indovinar la natura, quando la ragione e l'eloquenza empievano di giornalieri trofei le scuole, la bigoncia,[2] i tempii e le scene, quando nelle sole opere dei Greci trovavansi raccolti e riuniti i tesori di Minerva e i doni delle Muse, forza era certamente che gli stranieri o apprendessero quella lingua che sola era l'interprete dei misteri del scibile, o soffrissero di sentirsi sfregiare col nome di barbari, condannati a vivere tra l'ignoranza e l'obbrobrio. Con questi titoli, assai più che coll'arme d'Alessandro, non solo la lingua greca dominò nell'Egitto e nell'Asia, ma poiché

1. *La vita . . . nazione*: il concetto del rapporto fra la vita della lingua e quella del popolo che la parla, ha in Italia i suoi precedenti nel Gravina e nel Muratori (cfr. M. PUPPO, *Storicità della lingua e libertà dello scrittore nel «Saggio sulla filosofia delle lingue» del Cesarotti*, cit., p. 522, nota 2); ma nel Cesarotti, qui e altrove, acquista maggiore accentuazione e consapevolezza. 2. *bigoncia*: pulpito, tribuna.

la Macedonia e l'Acaia accrebbero il numero delle provincie romane, poiché Atene vide desolati i sacri boschetti dell'Accademia dall'arme del barbaro Silla, la Grecia debellata soggiogò coll'erudizione i suoi vincitori, e Roma pagò alla lingua dei Greci quel tributo d'omaggio ch'ella esigeva dalla nazione. Da indi in poi la greca lingua divenuta il primo elemento dell'educazione romana, la caratteristica dell'uomo ben nato, e persino il vezzo delle belle, digrossò gli spiriti d'un popolo di guerrieri, e comunicò un'armonia e una eleganza sconosciuta alla favella rusticana ed imperatoria del Lazio. Roma imparò anch'essa a poco a poco a sacrificar alle Muse e alle Grazie, e i grandi scrittori di Grecia trovarono imitatori degnissimi d'esser imitati. Ma poiché per la feroce ignoranza settentrionale, sprezzata l'educazione de' Greci, obbliata la loro favella, rimasero aboliti anche i monumenti del loro spirito, l'intelletto perdé il suo strumento, la scienza il suo dizionario, l'immaginazione i suoi modelli: la capitale del mondo restò come il gran corpo del Ciclope privo dell'occhio,[1] e l'Europa per molti secoli ebbe a dormire il sonno della più alta stupidità, interrotto soltanto dalle larve della Sofistica.[2] Poiché alfine venne a poco a poco ad acquistar tanti lumi quanti le bastavano a riconoscersi barbara, s'accorse che per dirozzarsi non aveva altro mezzo che quello di ricorrere agli oracoli dell'antichità. I monumenti dell'ingegno dei Latini, disotterrati dalle rovine d'Italia, accrebbero la smania di rintracciare e possedere anche quelli de' Greci, che dai più famosi Latini erano riconosciuti per esemplari e maestri nell'arte di ragionare e di scrivere. I codici greci divenuti oggetto di lusso principesco, i viaggi di vari illustri venturieri in Oriente, affine di tornarne carichi di prede in ogni senso preziose, i pericoli e finalmente la ruina dell'impero greco, che costrinse i dotti nazionali a rifuggirsi in Occidente senz'altre ricchezze che la loro lingua e i lor manuscritti, riversarono in seno all'Europa i tesori della greca erudizione, appunto nel tempo che l'arte della stampa trovata di fresco agevolava i mezzi di accomunarli e diffonderli.

L'Europa e l'Asia nei tempi della lor più colta floridezza non

1. Si allude al detto di Demade intorno la Macedonia (v. *Corso di lett. greca*, t. 2, *Rag. critico sopra Demade*). L'applicazione che qui si fa di questa favola è forse più felice ed acconcia di quella di Demade (Nota degli editori). 2. *Sofistica*: la Scolastica.

furono più favorabili alla riputazion del grecismo[1] di quel che lo fosse allora l'Occidente che usciva appena appena dalla barbarie. Se per una parte il gusto ragionato e il coltivato giudizio possono soli far sentir al vivo e appreziar adeguatamente quelle perfezioni degli scrittori che sfuggono a uno spirito inesercitato e incapace di conoscere la fecondità d'un principio o la squisitezza d'un rapporto; per l'altra la mancanza dell'idee proprie e la scarsezza dei confronti mettono lo spirito in uno stato direi quasi di passività, che favorisce quell'entusiasmo di prevenzione, quell'acume di stupidezza[2] che tutto ammira, tutto difende, ed apre la strada all'idolatria letteraria. I Greci sarebbero stati in ogni epoca uomini meravigliosi: doveano in quella esser più che uomini perché tutto in essi eccedeva la misura dell'ingegno umano in que' tempi. Preceduti dalla fama che viaggiava per loro da tanti secoli, grandi pel loro merito e per la base dell'opinione su cui si alzavano, doveano comparire agli Europei ciò che gli Europei stessi pochi secoli dopo comparvero allo sbalordito americano, che faceva un tutto prodigioso del cavallo e del cavaliere, e gli eroi non conosciuti prendea per dei. Il bisogno, la lusinga di trovar nei greci autori tutti i tesori del scibile, la novità, la curiosità, la difficoltà istessa che accresce pregio anche alle conoscenze le più indifferenti, la ragione infine e 'l pregiudizio si unirono ad impreziosire tutte le cose de' Greci, e fecero che il grecismo fosse creduto l'apice e la perfezione del sapere umano. Intender i Greci, interpretarli, rassomigliarli erano tre generi principali di merito. Quindi tre classi d'uomini doveano in quei tempi dividersi tra loro il patrimonio della fama, i filologhi, gl'imitatori, i commentatori. Il campo dell'erudizione, ingombro di sterpi e di spine, esercitò utilmente l'industria degli uomini laboriosi e sagaci. Gl'ingegni ameni ed eleganti impararono dai grandi esemplari l'arte di scrivere con quella grazia regolare, senza di cui non v'è opera che resista al tempo; alfine gl'indagatori della verità, superbi di poter consultare direttamente gli oracoli stessi di Grecia, si diedero a svilupparne le dottrine, che tanto più amavano di creder vere, perché l'oscurità dell'origina-

1. *grecismo*: civiltà greca. 2. I Greci collo stesso accozzamento d'idee diedero il titolo di *oximoros*, ossia «acutofatue», a quelle espressioni, che sotto un'apparenza ingegnosa, contengono un pensiero falso o puerile. Non è scarso il numero di quelli che sono tanto più acuti e sagaci nel difendere un pregiudizio, quanto hanno meno di senso nel gustare una verità (C.).

le lasciava all'interprete partecipare del merito dell'invenzione. Così mentre le altre facoltà s'incamminavano alla perfezione, la ragion sola non fe' guadagno che d'un vassallaggio più specioso e d'un esterior meno incolto: i sogni brillanti di Platone contrastarono al gergo misterioso d'Aristotele la gloria di sedurre e d'imporre: l'intelletto non ebbe altro ufizio che di sceglier fra i due quello a cui doveva servire; tutti i dotti gareggiavano a chi vaneggiasse meglio perché l'uno o l'altro avesse ragione, e il vaneggiamento più curioso fu quello di costringerli ad aver ragione ambedue ad un tempo, e di provare che avevano detto lo stesso senza avvedersene. Rispettiamo senza approvarla questa nuova piega dello spirito, riflettendo che il pregiudizio è anch'esso un di quei gradi intermedi per cui la nostra imperfetta ragione si strascina lentamente dall'ignoranza al sapere. Questi due stati possono dirsi i punti polari della nostra mente, e per disgrazia quel della scienza non è il boreale per noi. Ora tra questi due estremi passano per mio avviso sei altri successivi punti o stati dello spirito, per cui questo si conduce progressivamente dall'una all'altra estremità. Il primo si è la *curiosità*, che attizzata dal bisogno attizza se stessa: la curiosità unita all'ignoranza produce l'*opinione*, madre dell'errore. Questa è l'epoca dell'anarchia dell'idee; son questi gli atomi d'Epicuro che s'accozzano a caso nel vuoto per formar dei mondi d'un giorno. L'anarchia ben tosto fa luogo al despotismo. In questo conflitto d'errori, il più specioso, il meglio organizzato si configura in sistema e divien dominante. Ecco il regno del *pregiudizio*: l'immaginazione lo ammira, l'inerzia lo accarezza, l'abitudine lo convalida, lo divinizza il partito.[1] Destasi finalmente il *dubbio*, prima modesto e timido, poi baldanzoso; si trova il debole del sistema e si osa attaccarlo; il pregiudizio si scandalezza, s'irrita, infuria perché teme, ricorre ai sofismi, alle ingiurie e, quando il possa, agli anatemi. L'ingegno si agguerrisce in questa scherma letteraria; malgrado gli sforzi dei dottori e dei cattedranti, il sorriso del buon senso confonde la pedanteria: quando tutto è preparato, ecco l'uomo di genio che assesta il colpo fatale, l'idolo è atterrato e la ragione in *libertà*. In tale stato, ben diverso dall'antica licenza, lo spirito ammaestrato dalle sue vicende, in guardia ugualmente contro la temerità e la prevenzione, studia le sue forze e la natura degli oggetti su cui si eser-

1. *il partito*: il partito preso.

cita, e cercando prima di tutto il metodo direttore si appiglia all'*osservazione*, ossia l'arte di ben vedere, e accompagnato dall'analisi e dall'esperienza raccoglie senza fretta gli elementi del sapere, e ravvicinandoli e connettendoli ne forma a poco a poco il patrimonio reale dell'intelletto, il quale non ha oggimai che a marciar per la stessa via per aumentarsi di sempre nuove ricchezze. «Tantae molis erat.»[1] Poiché dunque ognuno di questi stati è una conseguenza necessaria del precedente, è chiaro che la mente umana non potea giunger alla verità senza arrestarsi qualche tempo nella stazione del pregiudizio. Comunque sia, poiché nel secolo quindicesimo e nel susseguente fuor di Platone e d'Aristotele non v'era scienza, poiché l'oscurità naturale del loro stile, accresciuta dalla scorrezione dei codici, dava luogo a molte ambiguità e generava sette e scismi fra i commentatori e gl'interpreti, è cosa evidente che i nodi delle quistioni che andavano di giorno in giorno nascendo, non potevano sciogliersi se non se colla profonda conoscenza della greca lingua, che la squisitezza nel cogliere il senso d'un vocabolo o d'una frase, la prontezza nel ravvisar le piaghe dei testi, la sagacità nell'indovinarne i rimedi, l'analisi delle varianti, in somma tutto l'apparato della scienza grammaticale era ciò che spianava la strada alla filosofia; e che per conseguenza il trascurar lo studio della lingua greca era in que' tempi un rinunciar al solo mezzo di conoscer il vero da sé, e un voler camminar al buio fra precipizi dietro una scorta forse inesperta o fallace.

È fuor di dubbio che se la filosofia fosse perpetuamente rimasta nei ceppi dell'autorità, avrebbe il greco idioma continuato necessariamente ad esser la lingua universale della dottrina e dei dotti. Ma poiché Galileo, introdotta una nuova maniera di filosofare, aperse la strada alla vera fisica; poiché Cartesio alzato il vessillo di libertà abbatté l'are del Peripato;[2] poiché Copernico malgrado la deposizione dei sensi costrinse la ragione a convincersi della mobilità della terra;[3] poiché Locke, rovesciate l'idee platoniche, capovolse tutto il sistema intellettuale, quell'urto che crollò[4] la filosofia de' Greci fu nel tempo stesso funesto all'autorità della

1. Cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 33: «Tantae molis erat romanam condere gentem» («Tanta fatica richiedeva il fondare lo stato romano»). 2. *l'are del Peripato*: il culto di Aristotele. 3. *poiché . . . terra*: nella prima edizione la frase era molto più pittoresca: «poiché Copernico sparse il cielo dei rottami degli epicicli tolemaici, e ordinò alla terra di muoversi». 4. *crollò*: fece crollare.

loro lingua, la quale cessando d'esser la chiave del scibile, né conservando della sua antica influenza se non se quella d'una sterile nomenclatura, venne a perdere il massimo e 'l più essenzial de' suoi pregi. Esclusa però ella dal regno scientifico, restava ancora in possesso d'un altro assai vasto, quello voglio dire della letteratura, acquistato a più giusto titolo. Ma questo regno fondato dapprima sulla necessità e sulla ragione, non potea rimanerle assoluto, indiviso, incomunicabile se non per mezzo del pregiudizio o della mediocrità. Conveniva che le lingue vernacole, lasciate alle femminelle ed al volgo, restassero eternamente in una barbara infanzia; conveniva che tutti i migliori ingegni credessero l'apice della gloria e l'ultimo sforzo possibile dello spirito il figurar nella classe subalterna d'imitatori, che il codice d'Aristotele esaurisse tutta la fecondità dell'imitazione poetica, che l'*Iliade* fosse il canone di Policleto,[1] che senza la mitologia greca svanisse affatto il mirabile della poesia, che finalmente in una così immensa diversità d'opinioni, d'instituzioni, d'idee, la tragedia non potesse interessarci che rappresentando passioni modificate alla greca, né la commedia purgarci de' nostri difetti se non prestando a personaggi moderni costumi ed usanze anteriori di venti secoli. Ma questa massa d'opinioni pregiudicate non potea resistere a lungo al progressivo sviluppo della ragione e agli slanci inaspettati del genio. Molti buoni spiriti s'avvidero esser cosa insensata il trascurar la propria lingua per intisichir sulle altrui, piuttosto che prevalersi saggiamente delle lingue antiche per incivilir le presenti. La lingua italiana, che doveva a Dante un'energia ch'ei non dovea che a se stesso, giunse col Petrarca e col Tasso a una perfezione non sospettata: le altre lingue d'Europa, scosse a questo esempio, acquistarono un po' più tardi quella regolarità e quella bellezza che potea conciliarsi colla loro costituzione grammaticale: le lingue dirozzate dai primi scrittori prestarono ai susseguenti il mezzo di maggiormente abbellirle, gli uomini di genio diedero a ciascheduna l'impronta del loro carattere e seppero trar le bellezze dalle imperfezioni medesime. Ben tosto l'Europa vide uscir d'ogni parte produzioni originali invidiabili dall'antichità: s'aumentarono le modificazioni del Bello, si perfezionarono gli antichi

1. *che . . . Policleto*: avesse validità normativa come il modello ideale che lo scultore greco Policleto stabilì per il corpo umano, e che tradusse nella sua statua più celebre, il *Doriforo* (e cfr. p. 76 e la nota 2).

generi, se ne trovarono di nuovi; l'epopea seppe farsi ammirare senza gli dei della favola; la lirica imparò a destar l'entusiasmo anche senza le irregolarità e le aberrazioni di Pindaro; la galanteria prese maniere più decenti; l'amore non fu più soltanto un'ubbriachezza dei sensi, ma un sentimento delicato del cuore; la tragedia acquistò un'azione più viva, un viluppo più interessante, una sfera più estesa di passioni e di oggetti; la commedia fu la sferza dei nostri ridicoli o la pittura delle vicende private; la storia divenne la scuola dell'umanità, non il giornal delle guerre; l'oratoria apprese ad accomodarsi alle forme dei nostri governi, e a farsi più delicata senza essere meno efficace e toccante; finalmente il gusto del ragionamento e delle notizie utili, diffuso per le nazioni, tinse di nuovi colori il frasario general dello stile, fece che le immagini servissero di veste all'idee, e rese l'eloquenza più atta a propagar fra il popolo il sapor della dottrina e le viste della ragione. Dall'altro canto, colla copia dei confronti e col perpetuo esercizio della riflessione, perfezionossi la critica, detta a ragione da un gran moderno «la decima e la miglior delle Muse», frutto prezioso di quello spirito filosofico che vivifica tutte le discipline e le arti. Essa insegnò a render giustizia ai Greci senza adularli, e in luogo del cieco entusiasmo successe il gusto che assapora tanto meglio le vere bellezze, quanto più squisitamente sente i difetti contrari. Ci mostrò ella che i Greci, dotati di sommi doni di spirito non erano però, né poteano essere, niente più di verun'altra nazione, posseditori esclusivi dell'idea archetipa ed universal del perfetto; ci fe' gustar al vivo quella preziosa naturalezza, quella elegante semplicità, quella forza di verità e d'evidenza, quell'unzione toccante di sentimento che domina nei loro grandi scrittori; ma ci fe' sentire altresì che per la legge costante dell'umanità le loro virtù non mancano della loro mistura di vizio, che se la loro maniera ideale è sempre la più felice, l'esecuzione non è sempre la più perfetta, che se le circostanze morali e politiche comunicarono alle loro produzioni molte bellezze, ne tolsero varie altre non men pregevoli, e forse in qualche senso maggiori, che noi dobbiamo ad altre circostanze diverse; e che finalmente per la perpetua successione e complicazion delle cause che influiscono nella massa della poesia e dell'eloquenza, è una vera assurdità il credere che i Greci, o alcun popolo al mondo, possano mai presentare alle nazioni ed ai secoli un modello in ogni sua parte

invariabile, o esaurire tutte le forme e tutti gli atteggiamenti del Bello.

Queste idee che, per dir così, riumanavano i Greci divinizzati, non pregiudicarono punto presso i veri uomini di lettere al favore e allo studio del loro idioma. Oltre al rispetto e all'interesse che conciliava a questa lingua il pensiero di veder in lei la prima educatrice dell'intelletto, quella che lasciò in tutte le scienze tracce indelebili della antica benemerenza; la medesima considerata in se stessa avea dei titoli singolari che doveano renderla cara e pregevole ai letterati più degni di questo nome; come quella che musicale, pittoresca, precisa, varia, flessibile in sommo grado, atta colla natural composizion de' suoi termini a rappresentar in un sol tratto l'accoppiamento, la contemperazione, il contrasto d'idee diverse, si prestava con ugual felicità alle opere d'immaginazione e a quelle di ragionamento, quella che spesso nella radice d'un vocabolo presentava il cammino della mente nello sviluppo e nella progression delle idee, quella infine che ci mostra la prima origine di molte voci tramandate o per mezzo della sua figlia latina, o anche direttamente per sé nelle nostre lingue moderne: origine senza la quale i termini divengono cifre inanimate e arbitrarie, e la di cui profonda conoscenza può sola insegnarci quella filosofia delle parole, ben diversa dalla grammatica, ch'è l'elemento primario e fondamental dello stile.[1] Inoltre conoscevano i saggi niente esser più giovevole alla perfezione d'un'arte, quanto di studiarne progressivamente la storia coll'esame dell'opere dei primi autori, di confrontar la diversa maniera dei grandi artefici d'ogni nazione, notarne i reciproci vantaggi o discapiti, i pregi o i difetti prodotti in essi dalla natura dello strumento, dal gusto nazionale, dal carattere particolar dell'artista, ed avvezzarsi a distinguere quelle minute e pressoché impercettibili modificazioni di stile, che non possono né prevedersi né ravvisarsi senza la moltiplicità e l'approssimazion dei rapporti: sapevano che in parità di talenti quegli tra gli scrittori avevano il gusto più sicuro, e più stagionato il giudizio, che s'erano posti sotto la disciplina degli antichi: che finalmente, dovendo l'uomo eloquente procacciarsi un tesoro d'espressioni e di modi, atto, per quanto può, a rappresentare

1. *quella filosofia . . . stile*: questa distinzione fra la *grammatica* e la *filosofia delle parole* è ragionata più ampiamente nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*.

tutte le combinazioni possibili degli oggetti, dei pensieri e dei sentimenti, è un impoverirsi gratuitamente il rinunciare alle abbondanti miniere di Grecia, miniere che dopo tanti secoli presentano un fondo assai ricco all'industria d'un esplorator giudizioso.

Malgrado però alle riflessioni d'alcuni pochi, caduta nelle scienze, scemata nelle lettere l'autorità dei greci autori, vennero in tal guisa a mancare in tutto o in parte ambedue le cause che aveano impreziosita cotanto universalmente la loro lingua. Da quel punto ella non fu più risguardata come la base dell'educazione e la favella universal dello studio, ma solo come una conoscenza arbitraria d'una classe particolar di studiosi, che poteva impunemente ignorarsi dal maggior numero; e molti ragionatori, poco riverenti dell'antichità e delle usanze, cominciarono a dubitare se fosse prezzo dell'opera il comperare con dispendio di fatica e di tempo, rubato alle discipline più interessanti, l'acquisto d'una lingua, se non del tutto inutile, certamente non necessaria, quando le recenti ricche d'ogni specie di monumenti letterari ci presentano spontaneamente l'istruzione e 'l diletto uniti al merito della giornaliera influenza nell'uso comun della vita. L'esempio d'alcuni uomini di genio che brillarono nella carriera dell'eloquenza, senza aver se non di volo salutata la Grecia, sedusse anche molti di questa sfera, e gl'indusse a credere che per farsi ammirare non fosse punto necessario d'intisichir sopra i Greci, bastando di conoscere la loro storia letteraria e d'aver letto i loro autori più celebri in qualche traduzione ben fatta, persuasi che le bellezze essenziali e solide, quelle per le quali i Greci son grandi, possano conservarsi in qualunque lingua, e che quelle che svaporano in questo trasporto non siano che la parte la più leggiera delle loro opere, e di cui la perdita non val gran fatto la pena d'esser compianta. Indarno i grammatici e i minuziosi eruditi cercarono di opporsi a queste opinioni scandalose che andavano a poco a poco minando i fondamenti del loro regno scolastico, indarno credettero di sollecitar il gusto svogliato colle nuove edizioni corredate di varianti e condite di tutte le delizie della critica grammaticale; indarno finalmente alcuni, trasportati da un entusiasmo di zelo per l'ortodossia letteraria, tentarono di rinnovar l'apoteosi de' greci autori, fulminarono l'anatema contro lo stile di tutte l'altre nazioni, e stabilirono per dogma che *nelle lettere non v'è salute fuori di Grecia.* Queste declamazioni non fecero che verificare il

detto del Savio, che «chi sorge di notte e sale sul tetto per esaltar un amico, equivale nell'effetto al suo detrattore».[1] I ragionatori moderni opposero il sarcasmo e la finezza del dileggio a questo tuono imponente: l'amor proprio nazionale gareggiò con quel della setta, la critica perdé quello spirito di moderazione che le concilia credenza ed autorità, e i Greci trovarono dei censori acerbi perché aveano trovato dei lodatori fanatici. Quindi è che intorno i Greci non vi sono comunemente che due opinioni ugualmente lontane dal vero: chi li sprezza, chi l'idolatra; pochi sanno giudicarne e trarne profitto. I più modesti o l'ipocriti (giacché anche la letteratura ha i suoi) si pregiano d'esaltar Omero e Platone per sottrarsi al peso di leggerli, e tra quelli stessi che si piccano di coltura pochi sono che abbiano dei greci autori una maggior conoscenza di quella che suole acquistarsene a dispetto nelle scuole, asili della decrepitezza dei metodi, pochi che non amino meglio di ammirarli sull'altrui fede, che di procacciarsi il mezzo d'esaminarli. Quanto alla moltitudine, incerta di quel che debba pensarne, e troppo occupata o distratta per poter ricorrere ai fonti, consulta talora svogliatamente le traduzioni dette fedeli, e trovandole per la più parte stentate, aride, spoglie di finezza e desterità, sorpresa d'incontrar la noia dove attendeva il diletto, confonde l'original coll'interprete, e condanna l'uno e l'altro a una perpetua dimenticanza.

Per questo cumulo di cause, se gli autori detronati[2] pregiudicarono al favor della lingua, la lingua trascurata pregiudicò al merito degli autori, e questo ramo importantissimo d'erudizione si va perdendo a vista d'occhio con danno sensibile dei buoni studi e del gusto. Sia permesso, se si vuole, ad un uomo colto d'ignorare l'idioma greco, ma d'ignorar la letteratura dei Greci, il carattere dei lor famosi scrittori, le bellezze reali delle loro opere, non è permesso se non a chi si compiace del nome di barbaro. Conversar con quella nazione che civilizzò due volte l'Europa; contemplare in una storia poetica un quadro animato de' tempi eroici;[3] accompagnar dalla culla sino al trono l'arte drammatica; veder la voce d'un oratore rovesciar i progetti del più accor-

1. Parafrasa un versetto dei *Prov.*, 27,14: «Qui benedicit proximo suo voce grandi, / de nocte consurgens, maledicenti similis erit». 2. *detronati*: detronizzati. 3. *contemplare* . . . *eroici*: allude, con espressioni di sapore vichiano, ai poemi omerici.

to conquistator dell'antichità;[1] legger le imprese de' Greci scritte da quel capitano che dal cuor della Persia, di mezzo a un'oste innumerabile, trasse salva ed illesa alla patria una brigata de' suoi, con una ritirata superiore alle più brillanti vittorie;[2] addimesticarsi con quella capricciosa ma brillante mitologia che anima ancora i capi d'opera delle bell'arti: sono oggetti troppo interessanti perché possano trascurarsi senza vergogna. La società in questo secolo ha pressoché in tutte le classi varie persone colte, illuminate, atte a conoscere e gustare il bello forse più di qualche dotto di professione, perché non obbligate dallo spirito del corpo a formarsi un gusto fattizio e a sforzarsi di sentire quel che non sentono. Se la loro applicazione a studi più gravi, le occupazioni sociali, la copia dei buoni libri moderni, la noia della fatica e delle spine grammaticali non permettono loro di addimesticarsi coll'idioma de' Greci, dovranno perciò esser escluse da qualunque commercio con quella famosa nazione? e il cercar il miglior metodo di familiarizzar questa classe d'uomini colle belle forme dell'eloquenza greca non sarebbe questo un render il più opportuno servigio alla fama de' greci autori, che perduta sempre più nella lontananza non è oggimai per la moltitudine che un suono vano?

Poiché dunque è più da desiderarsi che da sperarsi di moltiplicar i proseliti alla greca lingua, altro non resta che di esporre allo sguardo e all'intelligenza comune lo spettacolo della greca letteratura con una serie di giudiziose traduzioni, atte a mettere nel miglior lume possibile tutto il merito degli originali. Ma per tal fine dovrassi regalar il pubblico d'una biblioteca in foglio, in cui gli autori greci si trovino tradotti quanti sono da capo a fondo? Questo sarebbe intender poco lo spirito della cosa e del secolo. Ciò potea farsi due secoli fa, quando tutto ciò ch'era greco si adorava indistintamente: ma ora che i titoli dell'antichità hanno cessato d'imporre, ora che il nome d'una nazione non fa più diventar perfetto ciò ch'è difettoso o mediocre, come attendere un buon successo da questo metodo? Il fatto stesso ne dimostra l'inutilità. Tutte l'opere dei Greci non sono forse tradotte esattamente in latino, lingua universalmente nota se non posseduta, perché di maggior uso e per così dire inviscerata colle moderne? e queste opere così tradotte non uscirono più volte

1. *veder . . . antichità*: allude alle orazioni di Demostene contro Filippo.
2. *legger . . . vittorie*: allude all'*Anabasi* di Senofonte.

alla luce con tutto quell'ammasso di notizie filologiche che si credono necessarie per facilitarne l'intelligenza? E che? Gli scrittori greci son forse in grazia di questo più gustati, più letti, più conosciuti, fuorché da quelli che si piccano d'erudizione? Non già. E perché ciò? Perché tutto nei Greci non è interessante, tutto può forse intendersi, non tutto sentirsi, tutto non è conciliabile col nostro gusto, perché il bello nelle migliori produzioni è spesso affogato nel mediocre, o non s'incontra così tosto a grado della nostra impazienza, perché pochi hanno il coraggio di affrontar una siepe di spine per coglierne alcune rose, pochi amano di cercar il grano confuso tra la paglia, laddove ognuno il raccorrebbe assai di buon grado se gli si presentasse sceverato, vagliato e mondo. Se da una parte l'ignoranza irreparabile di molte notizie a cui si fa spesso allusione dai greci autori, ci fe' perdere alcune delle loro bellezze, dall'altra il cangiamento della religione, del governo, dei costumi, dell'usanze, ciascheduno dei quali punti ha una massima influenza sullo stile e sul gusto, e decide dell'*interesse* delle produzioni letterarie, la copia, e sto per dire la sazietà delle opere eccellenti di cui abbondano le più colte nazioni d'Europa, i lumi delle discipline e delle arti diffusi nella società, che nei piaceri istessi dell'immaginazione fanno sentir all'intelletto il bisogno del suo proprio alimento, finalmente, per dir tutto, anche la volubilità, la moda, il disamore dell'erudizion faticosa non agguagliata dal frutto, l'amor proprio delle nazioni e del secolo, tutte queste cause riunite resero il gusto delicato, difficile e a dir vero un po' schizzinoso e sofistico, e ci fecero ben più sensibili ai difetti che alle virtù degli antichi. I Greci (checché si dica) non hanno un Cicerone (parlerò sol dei Latini) che faccia sentir nel suo stile i pregi di tutti i generi d'eloquenza e raccolga per così dire in se stesso le bellezze di tutte l'età; non hanno un Livio, la di cui narrazione incantatrice tenga il lettore in una seduzione perpetua, e la di cui facondia gareggi con quella de' più perfetti oratori; non hanno un Tacito, che presentando in un termine un gruppo d'idee e chiudendo un ragionamento in un cenno, abbia l'arte di destar nell'intelletto quella sensazione vivace, profonda e rapida che le immagini energiche sogliono comunicare alla fantasia. Potrei forse estendere questo confronto negativo, ma mi ristringerò a dire ch'io trovo nei Greci molte cose degnissime d'esser tradotte, e pochi autori da tradursi. È perciò vano il pensare che le loro

opere possano essere generalmente gustate fuorché in que' luoghi ove ci presentano le grandi ed universali bellezze della natura, bellezze che brillano in ogni clima e resistono ai cangiamenti de' secoli, in que' luoghi che offrono virtù depurate dalla mistura de' vizi, che riuniscono tutti i pregi di cui quel genere è suscettibile, che conciliano le qualità che sembrano comunemente esclusive, e che infine o non ammettono il meglio o non lasciano spazio a pensarvi. Una scelta dunque giudiziosa di quanto si trova nell'opere dei Greci di luminoso, di singolare, di grande nei vari generi d'eloquenza, sembra la sola cosa conveniente al gusto del secolo e all'oggetto che si contempla. Una tal opera presenterebbe ai giovani modelli perfetti in ogni specie, servirebbe a formar un gusto delicato e solido, offrirebbe a ciaschedun dei lettori il pascolo più adattato al suo genio, e riunendo la varietà, la perfezione e la serie, incontrerebbe il favor universale, perché sodisfarebbe ad un tempo a tutte le disposizioni dello spirito umano, curioso e stancabile, avido di saper tutto e impaziente, amator del perfetto e poco disposto a cercarlo, e bramoso sempre di conciliare, per quanto è possibile, l'attività coll'inerzia.

Ma la scelta non basta ad ottenere il suo fine, se il genere della traduzione non corrisponde all'oggetto. È opinione comune, dettata dalla mediocrità ed accolta dal pregiudizio, che niuna traduzione possa mai uguagliare il suo originale, e che sia molto se vi si accosta. Niente di più vero se si parla di quelle traduzioni fredde ed esangui che ci presentano un cadavero in luogo d'un corpo animato, di quelle lavorate con quella infedelissima fedeltà che sacrifica ad una parola arbitraria o una frase inconcludente tutti i pregi e le qualità dello stile, o con quella pedanteria scolastica che per mostrar d'intendere l'etimologia d'una voce, stempera un'espressione viva e rapida come un lampo in una fredda perifrasi grammaticale, o finalmente con quella goffa e servil timidezza per cui l'interprete sembra uno schiavo cogli abiti del suo padrone. Ma mi si dia un traduttore che sia animato dal medesimo spirito dell'autor favorito e ne abbia colto perfettamente il carattere, che conosca a fondo il genio d'ambedue le lingue e la fecondità della propria, che posseda tutti i segreti della sua arte, che sappia a tempo modificare o sostituire, sviluppare o comprimere, rinfrescar, ove occorra, il colorito del testo senza alterarlo, e oso credere che l'autor originale, se non conserverà sempre le sue

identiche bellezze, troverà nella traduzione un equivalente, e talor per avventura potrà far guadagno nel cambio. Con questo spirito Cicerone credé di poter con qualche gloria tradur le aringhe reciproche d'Eschine e di Demostene, e vorrei ben sentire se cotesti rigoristi della fedeltà grammaticale volessero trattar da bastarda una traduzione del primo fra gli autori classici, perché non s'accorda colla loro scrupolosa servilità. Con questo spirito medesimo il Davanzati[1] fra i nostri osò lottare con Tacito, né sempre uscì soccombente da tanta lotta: con questo il Pope si fe' ammirare dall'Inghilterra per la sua traduzion dell'*Iliade* niente meno che per il *Saggio sull'uomo*;[2] e le recenti versioni de' signori Rochefort[3] e Delisle[4] passeranno alla posterità insieme colle più celebri opere originali di cui si pregi la Francia.

Ma il presentar al pubblico le sole bellezze dei Greci sarebbe una specie di frode ufficiosa, un volerli far ammirare più che conoscere. Il nostro secolo ama di giudicare con piena conoscenza di causa, né soffre che gli s'imponga o nella lode o nel biasimo: si vuol vedere lo scrittore al paro dell'uomo nella pienezza del suo carattere, confrontarne le qualità, pesarne i pregi e i difetti, che nei grandi autori sono forse ugualmente istruttivi. Innoltre anche per gustar il bello gli spiriti non esercitati abbisognano di preparazione e di scorta; specialmenteché le bellezze dei Greci non sono sempre esattamente le nostre, ed anche il gusto moderno ha la sua pedanteria e i suoi pregiudizi. Per soddisfare a questo oggetto dovrebbesi accompagnar l'accennata scelta con vari ragionamenti storico-critici, nei quali si contenesse il carattere letterario e morale degli autori più illustri, gli aneddoti, i detti, i tratti particolari, il giudizio fatto delle loro opere dai ragionatori più celebri,

1. Bernardo *Davanzati* (1529-1606) è qui ricordato per la sua traduzione di tutte le opere di Tacito, condotta in uno stile che cerca di gareggiare con l'originale in energia e concisione. 2. *Pope . . . uomo*: la traduzione dell'*Iliade* in *heroic couplets*, compiuta dal Pope fra il 1715 e il 1720, fu in realtà ammiratissima non solo in Inghilterra, ma in tutta l'Europa settecentesca, per l'accorto adattamento del *wild paradise* di Omero al gusto elegantemente e ordinatamente classicistico allora dominante. L'*Essay on Man* (1733-1734), a sua volta, dovette lo straordinario favore con cui fu accolto alla sua consonanza con i più diffusi principii della morale illuministica. 3. Guillaume de *Rochefort* (1731-1788) tradusse in versi francesi i due poemi omerici e tutte le tragedie di Sofocle. 4. Jacques *Delisle*, o Delille, (1738-1813) è qui ricordato per la sua fortunatissima traduzione delle *Georgiche* (1770); compose anche, fra l'altro, un famoso poema didattico, *Les jardins* (1782).

l'analisi imparziale dei loro principali componimenti, il parallelo cogli altri scrittori antichi o moderni che si esercitarono sopra soggetti analoghi a quelli dei Greci, o cercarono di seguirne le tracce; in somma tutto ciò che la loro vita e le loro opere possono somministrar d'osservabile e d'interessante. In tal guisa il pubblico colto, ma non abbastanza erudito, avrebbe il fior dell'eloquenza greca insieme colla storia della greca letteratura; e la gioventù studiosa troverebbe uniti il precetto all'esempio, l'erudizione alla critica, ciò che può alimentare il gusto e ciò che corrobora e perfeziona il giudizio.

Tal è il piano sul quale si è architettata l'opera, di cui ora si presenta al pubblico il primo volume: piano simile in parte a quello che desiderava il celebre signor d'Alembert,[1] che onorò questo ramo d'eloquenza mal conosciuto non meno colla teoria che coll'esempio. La prima divisione dell'eloquenza è di essere o sciolta o legata. La sciolta può ridursi a tre classi, oratoria, storica e filosofica: e nella prima si comprendono quattro ordini di scrittori, gli oratori propriamente detti, i sofisti, gli aringatori storici, i santi padri. Questo primo volume conterrà dunque le aringhe scelte degli oratori forensi o politici, omesso Demostene, che si suppone abbastanza noto. Ciaschedun volume avrà due parti, l'una rettorica, l'altra critica. Quanto alla prima, nemico per sistema di quel gusto esclusivo ch'è fonte di tanti ingiusti giudizi, né punto più disposto ad accarezzar i pregiudizi del secolo che quei della scuola, io non mi propongo di prediligger un solo stile, ma seguendone tutti i gradi e le varie modificazioni, farò in tutto la scelta dell'ottimo, formando in tal guisa una specie di scala armonica nella quale il bello rettorico ricorrendo dal più basso grado al più sublime e mostrandosi sotto ogni forma, si farà scorgere uniforme nell'essenza, nei sembianti e nel colorito diverso. Non si daranno però interi se non quei componimenti che conservano sino al fine la bellezza del loro genere convenevolmente graduata, o quelli in cui la particolar tessitura e disposizion delle parti forma un grado principale di merito. Né però mi farò scrupolo di ammetter talvolta anche qualche componimento non incolpabile, quando i difetti siano in certo modo così tessuti colle

1. *piano . . . d'Alembert*: allude alle *Observations sur l'art de traduire*, già ricordate dal Cesarotti nel *Discorso* premesso all'edizione 1772 di Ossian (cfr. in questo volume, p. 90 e la nota).

virtù che ne divengano inseparabili, o quando la celebrità dell'opera o i vizi speciosi di essa possano dar soggetto ad utili riflessioni. Gli squarci poi luminosi ed interessanti, ma che spesso sepolti nel mediocre sono perduti per la fama de' loro autori e per l'uso di chi può leggere, si troveranno opportunamente inseriti nella parte storico-critica di questo e dei seguenti volumi. Conterrà questa parte una serie d'osservazioni non meno filosofiche che letterarie, nelle quali si vedrà raccolto quanto di più sensato si trova sparso nelle memorie delle diverse accademie, e nelle dissertazioni particolari dei dotti, dei di cui lumi mi pregio d'aver profittato, senza mai giurare nelle parole d'alcuno, perché la repubblica delle lettere riconosce molti magistrati e niun dittatore. Persuaso che ogni membro di questa repubblica debba goder della stessa facoltà, accoglierò volentieri, anzi con senso di gratitudine, non solo tutti i lumi, gli avvertimenti, i consigli, ma insieme anche le censure oneste e imparziali di cui volessero onorarmi quei veri letterati che uniscono l'erudizione al gusto, e la dottrina all'urbanità.

Sento troppo bene quanto io debbo esser lontano dalla perfezione di cui quest'opera è suscettibile: ma spero che i giudici discreti vorranno donare[1] qualche difetto d'esecuzione al concepimento del piano, all'utilità dell'assunto e alla somma difficoltà dell'impresa, ricordandosi dell'antico detto

Anco il voler nelle grand'opre è molto.[2]

1. *donare*: perdonare. 2. Traduce Properzio, II, X, 6: «in magnis et voluisse sat est».

SAGGIO SULLA FILOSOFIA DELLE LINGUE APPLICATO ALLA LINGUA ITALIANA

CON VARIE NOTE, DUE RISCHIARAMENTI E UNA LETTERA

Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.
Horat.[1]

AVVERTIMENTO

L'autore di questo scritto avea tutt'altro in pensiero che di farne un libro. Aveva egli in qualche momento di maggior ozio gittato sulla carta alcune idee, che formavano lo sbozzo d'un'opera, e

Come sia sorta nella mente del Cesarotti l'idea di comporre questo *Saggio* è spiegato dall'autore stesso nell'*Avvertimento*. La prima edizione uscì a Vicenza, presso la stamperia Penada, nel 1785, col titolo *Saggio sopra la lingua italiana*, seguita nel 1788 da una seconda edizione, con lo stesso titolo, presso la stamperia Turra di Vicenza. Il *Saggio* fu infine ristampato per la terza volta nel 1800 nelle *Opere*, I, pp. 1-300, con il titolo *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana con varie note, due rischiaramenti e una lettera, tutto inedito*. Tra la prima e la seconda edizione non esistono differenze degne di nota; nella terza invece, a parte il mutamento del titolo, e la soppressione di una breve lettera di dedica al senatore Andrea Querini, furono aggiunte molte note a piè di pagina, le quali vennero contrassegnate con asterisco. Inoltre, in appendice a questa edizione, il Cesarotti stampò l'*Avvertimento degli editori*, i due *Rischiaramenti apologetici* e *La lettera dell'ab. Cesarotti al sig. conte Gian-Francesco Galeani Napione*. All'edizione pisana si sono attenute quelle recenti di R. Spongano, stampata a Firenze, Sansoni, 1943, senza commento ma corredata da una importante Nota finale; di G. Ortolani, nelle *Opere scelte*, cit., I, pp. 3-197, dove sono riportate anche le poche varianti della I e II edizione, ma annotata un po' scarsamente; e di M. Puppo, nel volume *Discussioni linguistiche del Settecento*, cit., pp. 299-487, fornita di note utili, specie per i riferimenti alla situazione della questione della lingua nel Settecento. Noi pure riproduciamo il testo dell'edizione pisana, tenendo presenti anche la prima e la seconda per la soluzione di qualche caso dubbio che verrà di volta in volta segnalato. Le note del Cesarotti sono seguite dalla sigla C.

1. *Ars poet.*, 60-2 («Come le selve cambiano le foglie col rapido passar degli anni, e cadono quelle foglie che sono nate per prime, così periscono le parole vecchie, e quelle da poco nate fioriscono al modo dei giovani e raggiungono il pieno vigore»). Questi versi famosi, spesso citati a cominciare da Dante (*Par.*, XXVI, 136-8), sono riprodotti dal Cesarotti in testa al suo trattato per significare il concetto, fondamentale nel trattato stesso, dell'evoluzione storica delle lingue, con particolare allusione al caso della lingua letteraria italiana, di cui i puristi avrebbero voluto arrestare il moto vitale.

n'erano come il sommario. Ma disperando di poterla intraprendere a cagion dell'altre sue occupazioni, si contentò di comunicarle a più d'uno de' suoi amici e colleghi, e specialmente ai dottissimi signori ab. Sibiliato[1] e Francesco Colle,[2] ambedue rinomati accademici di Padova;[3] i quali essendosi talora occupati sull'argomento della nostra lingua, potevano coi loro lumi avvalorare o rettificar l'idee dell'autore. Accadde che il secondo di essi, avendo tessuto una serie di lezioni accademiche sull'influenza del costume nello stile, condotto dal filo del suo ragionamento esprimesse un voto sopra la formazione d'un nuovo vocabolario, e nell'accennare il metodo d'eseguirlo facesse onorifica menzione delle viste e dell'abbozzo della presente opera. Essendosi l'Accademia mostrata desiderosa d'esserne più ampiamente istruita dall'autore stesso, egli si accinse a ordinar meglio i suoi pensamenti, e a dar a ciascheduno quel tanto di diffusione che potesse bastare a far concepir esattamente l'intero piano e la connession dell'idee. La buona accoglienza fatta alla prima parte lo invitò a proseguir il lavoro, dilatando l'altre alquanto di più. Quindi è che la prima è più concisa e indiretta, perché conserva il carattere del suo primo concepimento, laddove le altre si accostano maggiormente alla dissertazione. L'autore incoraggito dal favor del suo Corpo, essendosi approfittato dei lumi e dei consigli di ottimi conoscitori della materia, presenta questo *Saggio* al pubblico colla lusinga che possa aver qualche utilità. Egli non si vanta d'aver detto cose del tutto nuove, assunto in un tal soggetto impossibile ad eseguirsi e di mal augurio, anzi si pregia d'aver seguito le tracce dei più celebri ragionatori del secolo sulla parte filosofica delle lingue, pago assai se ai più

1. Clemente *Sibiliato* (1719-1795), già collega del Cesarotti al seminario e poi all'Università di Padova come professore di lettere greche e latine, scrisse alcuni notevoli saggi estetici come la *Dissertazione sopra il quesito se la poesia influisca sul bene dello Stato* (1770) e soprattutto il discorso *Sopra lo spirito filosofico nelle belle lettere*, pubblicato nei «Saggi scientifici e letterari» dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova, I (1786), pp. 456-509, ma letto fin dal 1779, e in cui, utilizzando anche ricordi vichiani, tenta di provare sistematicamente la radicale estraneità dello «spirito filosofico» rispetto alla poesia e all'eloquenza. 2. *Francesco* Maria *Colle* (1744-1815) scrisse alcune memorie *Sopra l'influenza del costume nello stile letterario*, ricordate dal Cesarotti nel periodo seguente, e delle quali egli stesso dette ampia notizia nelle sue *Relazioni accademiche* (cfr. *Opere*, XVII, pp. 144-9 e 171-2; XVIII, pp. 66-71). 3. *accademici di Padova*: appartenenti all'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova, di cui il Cesarotti era segretario perpetuo.

avveduti può sembrar, come spera, ch'egli pure abbia lasciato qualche orma non dispregevole in un tal cammino. D'una cosa si crede egli in diritto di pregar i lettori; quest'è di non voler giudicar dell'opera da qualche proposizione incidentale o intermedia, presa in generale e isolatamente, ma di compiacersi di paragonarla coll'altre che ne spiegano o ne restringono il senso, e di seguir la progression dell'idee e la connession del ragionamento, innanzi d'arrestarsi al minuto esame delle parti.

Parte I

Si confutano alcuni pregiudizi che regnano intorno le lingue.

SOMMARIO

I. Opinioni dominanti intorno la lingua. 1 e sgg. Serie di proposizioni che restringono o combattono le prime. II. Del dialetto dominante, e dei vantaggi e discapiti che reca alla lingua. III. Differenze tra la lingua parlata e la scritta, e parallelo fra i loro vantaggi e svantaggi. IV. [1-2.] Conseguenze delle teorie precedenti. 3. Dell'autorità dell'uso. 4[-5]. Dell'autorità dell'esempio. 6. Dell'autorità dei grammatici. 7. Conclusione.

1. Nella classe di quei letterati che si dedicano particolarmente allo studio delle lingue corrono per assiomi alcune opinioni, che mal fondate, o mal applicate, impediscono costantemente il miglioramento della lingua medesima. Si crede da loro comunemente che fra le lingue altre abbiano qualche peccato d'origine, altre il privilegio speciale della nobiltà; che queste siano per se stesse essenzialmente in ogni lor parte colte, giudiziose, eleganti per la sola ragione che appartengono a qualche privilegiata nazione; le altre barbare, grossolane, disarmoniche, incapaci d'essere abbastanza civilizzate o purgate dalla loro intrinseca ruggine: si confonde colla lingua il dialetto dominante nella nazione, e si credono tutti gli altri indegni di confluire all'incremento ed abbellimento di essa: si suppone che tutte le lingue siano reciprocamente insociabili, che il loro massimo pregio sia la purità, che qualunque tintura di peregrinità le imbastardisca e corrompa: si fissa la perfezione d'ogni lingua ad un'epoca particolare per lo più remota, dalla quale quanto più si scosta, tanto più si degrada, e «peggiorando invetera»:[1] s'immagina che, giunta a quel-

1. Adattamento del Sannazzaro, *Arcadia*, ecloga VI, 112: «'l mondo instabile / tanto peggiora più, quanto più invetera».

l'epoca, ella sia ricca abbastanza per supplire a tutti i bisogni dello spirito, e che l'aumentarla di voci o di modi non sia che un'affettazione viziosa che la guasta in luogo d'arricchirla: si declama contro qualunque innovazione, e si pretende che la lingua possa e debba rendersi in ogni sua parte inalterabile; i termini, secondo le loro massime, non hanno veruna bellezza intrinseca, ma tutto il loro pregio dipende dal trovarsi registrati in un qualche libro canonico: finalmente si stabilisce per principio fondamentale che l'uso, l'esempio e l'autorità dei grammatici sono i legislatori inappellabili in fatto di lingua.

Prendendo ad esaminare colla scorta della filosofia la storia delle lingue, accompagnandole dal punto della loro naturale origine sino a quello del loro scioglimento, si vedrà, s'io non erro, risultarne alcune proposizioni quasi direttamente opposte alle precedenti.

1. Niuna lingua originariamente non è né elegante né barbara, niuna non è pienamente e assolutamente superiore ad un'altra: poiché tutte nascono allo stesso modo,[1] cominciano rozze e meschine, procedono con gli stessi metodi nella formazione e propagazione dei vocaboli, tutte hanno imperfezioni e pregi dello stesso genere, tutte servono ugualmente agli usi comuni della nazion che le parla,[2] tutte sono piacevoli agli orecchi del popolo per cui son fatte, tutte sono suscettibili di coltura e di aggiustatezza, tutte si

1. Le lingue o nascono o derivano. Nasce una lingua qualora si sviluppa per semplice impulso di natura, come farebbe la lingua d'una famiglia discesa da due o più fanciulli d'ambedue i sessi cresciuti in una selva. Io non so se esistano di queste lingue, ma so che possono esistere, e in tal caso procederebbero con uno stesso metodo naturale, salvo l'influenza diversa del vario clima. Nelle derivate c'è qualche differenza nata dal vario accozzamento delle due lingue, da cui risulta la terza. Qualunque sia questo accozzamento, ne nasce sempre una fermentazione e un conflitto, che per qualche tempo sembra nuocere ad una lingua, senza giovar molto all'altra. Ma finalmente la lingua nuova prende una sintassi regolare e un color distinto, ed allora ha quanto basta per migliorarsi a segno di non avere ad invidiar le più celebri. Avvertasi che ogni lingua è sempre formata dal popolo, vale a dire dagl'ignoranti che procedono per istinto o per caso: perciò anche le derivate sono a un dipresso alla condizione di quelle che nascono. Le proposizioni che seguono rischiarano il mio intendimento. Ognuno di questi articoli domanderebbe una dissertazione; ma per chi può intendere spero di dir quanto basta (C.). 2. *che le parla*: correggo l'edizione pisana («che parla»), seguendo, con l'Ortolani, le due prime edizioni.

prestano ad un'armonia imitativa,[1] tutte si vincono e si cedono reciprocamente in qualche pregio particolare, tutte in fine hanno difetti che danno luogo a qualche bellezza, e bellezze che n'escludono altre non men pregevoli. Sicché cotesta gara di lingue, coteste infatuazioni per le nostrali o per le antiche o per le straniere sono pure vanità pedantesche. La filosofia paragona e profitta, il pregiudizio esclude e vilipende.[2]

2. Niuna lingua è pura. Non solo non n'esiste attualmente alcuna di tale, ma non ne fu mai, anzi non può esserlo: poiché una lingua nella sua primitiva origine non si forma che dall'accozzamento di vari idiomi,[3] siccome un popolo non si forma che dalla riunione di varie e disperse tribù. Questa originaria mescolanza d'idiomi nelle lingue si prova ad evidenza dai sinonimi delle sostanze, dalla diversità delle declinazioni e coniugazioni, dall'irregolarità dei verbi, dei nomi, della sintassi, di cui abbondano le lingue più colte. Quindi la supposta purità delle lingue, oltre che è affatto falsa, è inoltre un pregio chimerico, poiché una lingua del tutto pura sarebbe la più meschina e barbara di quante esistono, e dovrebbe dirsi piuttosto un gergo che una lingua. Poiché dunque molti idiomi confluirono a formar ciascheduna lingua, è visibile che non sono tra loro insociabili, che maneggiati con giudizio possono tuttavia scambievolmente arricchirsi, e che questo cieco abborrimento per qualunque peregrinità è un pregiudizio del paro insussistente e dannoso al vantaggio delle lingue stesse.

3. Niuna lingua fu mai formata sopra un piano precedente, ma tutte nacquero o da un istinto non regolato o da un accozzamento fortuito. Quindi sarebbe una vanità il credere che le deno-

1. Ciò non vuol dire che non vi siano differenze, ma che sono poco sensibili nel loro effetto. E chi ne darà la sentenza? Ognuno ha ragione in casa propria. Non v'è popolo colto che creda di ceder agli altri in fatto di lingua, benché tutti convengano nell'idee che ne formano la perfezione; segno che ognuno ha ciò che gli basta, né sente che gli manchi nulla (C.). 2. Sopra questo e i seguenti paragrafi vedi Rischiaramento 1, § 2 (C.). 3. Finché una famiglia o una tribù vive isolata, non ha che un idioma povero, e pressoché un gergo. Pochi nomi e molto linguaggio d'azione bastano a' suoi scarsi bisogni, e alle sue più scarse idee. In uno stato così isolato gl'idiomi sono in gran parte diversi e disanaloghi, come son quelli dei selvaggi d'America. Convien che molte tribù s'accostino insieme e formino un popolo, perché ne risulti una vera lingua. Quindi ella fin dal suo nascere è una mescolanza d'idiomi talora dissonanti e discordi (C.).

minazioni, le metafore, le maniere, le costruzioni d'una lingua qualunque siasi, abbiano, specialmente rapporto ai primi tempi, un pregio intrinseco che le renda costantemente migliori di quelle che possono appresso introdurvisi, in guisa che l'alterarle o poco o molto sia un deteriorare la lingua e renderla scorretta e barbara.

4. Niuna lingua fu mai formata per privata o pubblica autorità, ma per libero e non espresso consenso del maggior numero. Quindi niuna autorità d'un individuo o d'un corpo può mai nemmeno in progresso arrestare o circoscrivere la libertà della nazione in fatto di lingua; quindi la nazione stessa, ossia il maggior numero dei parlanti, avrà sempre la facoltà di modificare, accrescere e configurar la lingua a suo senno, senza che possa mai dirsi esser questa una lingua diversa finché non giunge a perdere la sua struttura caratteristica. Quindi è ridicolo il credere, come si crede e si afferma, che la lingua latina, per esempio, fosse men latina nel secolo detto *di bronzo* che in quel *dell'oro*, benché forse potesse dirsi men pura, poiché nell'uno e nell'altro era essa la lingua della nazione medesima, sempre libera di adottar nuovi termini e nuove fogge d'esprimersi. Ove gioverà osservare che il libero consenso del maggior numero presuppone in ciaschedun individuo la libertà di servirsi di quel termine o di quella frase che gli sembra più acconcia, onde ciascuno possa paragonarla con altre, e quindi sceglierla o rigettarla, cosicché il giudice della sua legittimità non può mai esser un particolare che decida *ex cathedra* sopra canoni arbitrari, e nieghi a quel termine la cittadinanza, ma bensì la maggior parte della nazione che coll'usarlo o rigettarlo o negligerlo, ne mostri l'approvazione o 'l dissenso. E siccome nella lingua parlata (giacché ora non si favella se non di questa) il maggior numero dei parlanti è quello che autorizza un vocabolo, così nella scritta una voce o una frase nuova non può essere condannata *a priori* sulle leggi arbitrarie e convenzionali dei grammatici, ma sull'accoglienza che vien fatta ad esse in capo a qualche tempo dal maggior numero degli scrittori, intendendo sempre quelli che hanno orecchio, sentimento e giudizio proprio, non di quelli che sono inceppati dalle prevenzioni d'una illegittima autorità.

5. Niuna lingua è perfetta: come non lo è verun'altra delle istituzioni umane. I pregi delle lingue si escludono reciprocamente.

Una collezione di termini propri e distinti per ogni idea affogherebbe la memoria, e toglierebbe alla lingua la vivacità: il sistema dei traslati e delle derivazioni genera confusioni ed equivoci. La costruzione logica degl'Italiani e Francesi rende la lingua più precisa e meno animata, le inversioni dei Latini interessano il sentimento, ma turbano l'intelligenza. Se però niuna lingua è perfetta, ognuna non per tanto può migliorarsi, come si vedrà.

6. Niuna lingua è ricca abbastanza, né può assegnarsi alcun tempo in cui ella non abbia bisogno di nuove ricchezze. Le arti, le scienze, il commercio presentano ad ogni momento oggetti nuovi, che domandano d'esser fissati con nuovi termini. Lo spirito reso più sagace e più riflessivo raggira le sue idee sotto mille aspetti diversi, le suddivide, ne forma nuove classi, nuovi generi, ed aumenta l'erario intellettuale. Come lavorarci sopra senza vocaboli aggiustati che si prestino alle operazioni dell'intelletto? Allora solo la lingua potrà cessar d'arricchirsi, quando lo spirito non avrà più nulla da scoprire né da riflettere. È dunque un operar direttamente contro l'oggetto e 'l fine della lingua il pretender di toglierle con un rigor mussulmano il germe della sua intrinseca fecondità.

7. Niuna lingua è inalterabile. Le cause dell'alterazione sono inevitabili e necessarie. Ma la lingua si altera in due modi, dal popolo e dagli scrittori. La prima alterazione cadendo sulla pronunzia, sulle desinenze, sulla sintassi, tende lentamente a discioglierla, o agevola una rivoluzione violenta: quella degli scrittori cade piuttosto sullo stile che sulla lingua; di cui se altera i colori, ne conserva però la forma, fors'anche a perpetuità.

8. Niuna lingua è parlata uniformemente dalla nazione. Non solo qualunque differenza di clima[1] suddivide la lingua in vari dialetti, ma nella stessa città regna talora una sensibile diversità di pronunzia e di modi. Le diverse classi degli artefici si formano il loro gergo: i colti, i nobili hanno anche senza volerlo un dialetto diverso da quello del volgo. Tra i vari dialetti uno diviene il predominante, e questo predominio è dovuto ora all'autorità d'una

1. *clima*: questo è uno dei punti in cui anche il Cesarotti accoglie il concetto illuministico (svolto sistematicamente per la prima volta dal Dubos) dell'influenza del clima sull'evoluzione della civiltà dei vari popoli. Un altro accenno è nella nota 1 riportata a p. 307.

provincia sopra le altre, ed ora al merito degli scrittori. Il secondo titolo potrebbe rispettarsi come valido, ma quello dell'altro è talora mal fondato e illegittimo.

11. E qui cade in acconcio di esaminare se il predominio d'un dialetto giovi o nuoccia maggiormente alla lingua. Esso giova: 1. perché fissa in qualche modo l'anarchia della pronunzia; 2. perché accerta un sistema di costruzione, essendo meglio finalmente una sintassi, qualunque siasi, che cento; 3. perché comincia a render la lingua più polita, invitando i più colti ad esercitarvisi; 4. perché ne facilita l'intelligenza agli stranieri, a cui basta d'apprendere un solo dialetto per profittar di ciò che in esso si scrive, e per intendere ed esser inteso dalla classe più ragguardevole. Ma dall'altro canto il dialetto dominante pregiudica per molti capi alla lingua: 1. perché abbandona al volgo, e condanna all'incoltura e al dispregio altri dialetti non punto inferiori ad esso, e forse talor più pregevoli; 2. impoverisce l'erario della lingua nazionale, defraudandola d'una quantità di termini e d'espressioni necessarie, opportune, felici, energiche, che si trovano negli altri dialetti; 3. genera un gusto fattizio e capriccioso, altera il senso natural delle orecchie, introduce le simpatie e le antipatie grammaticali; 4. autorizza le irregolarità e i difetti già preesistenti in quel dialetto, li trasforma in virtù col nome di vezzi di lingua, e produce false nozioni d'urbanità e di barbarismo, deducendo le une e le altre non dalla ragione, ma dall'uso. Cosicché sarebbe forse da desiderarsi che, siccome appresso i Greci, tutti i dialetti principali fossersi riputati ugualmente nobili, e si maneggiassero ugualmente dagli scrittori. In tal guisa sarebbero essi tutti a poco a poco divenuti più regolari e più colti, la nazione avrebbe avuto una maggior copia di scrittori illustri, giacché più d'uno riesce eccellente nel proprio idioma vernacolo,[1] che si trova imbarazzato

1.* In prova di ciò il dialetto veneto può vantarne un esempio singolare nelle poesie di Antonio Lamberti, che non solo nei soggetti familiari e scherzevoli, ma, quel che non si sarebbe così facilmente creduto, anche nei toccanti, nei delicati e nei filosofici portò il suo idioma vernacolo a una tal eccellenza poetica che non teme il confronto dei poeti più celebri delle lingue nobili, e ci fa sentir a suo grado Anacreonte, Petrarca e La Fontaine. Potrei aggiunger al Lamberti Francesco Gritti, P. V. [patrizio veneziano], che ne' suoi apologhi si distingue per piacevolezza d'espressione, per la finezza delle allusioni e per una sua propria e singolare vivacità: ma questo esempio non quadrerebbe esattamente, perché il Gritti maneggia la lingua

e si mostra appena mediocre in un dialetto non suo: finalmente da tutti questi dialetti approssimati e paragonati fra loro avrebbesi potuto formare, come appunto formossi fra i Greci, una lingua comune, che sarebbe stata la vera lingua nazionale, la lingua nobile per eccellenza, composta d'una scelta giudiziosa dei termini e delle maniere più ragguardevoli, lingua che sarebbe riuscita ricca, varia, feconda, pieghevole,[1] atta forse a prestarsi colle sole derivazioni sue proprie, senza l'aiuto di linguaggi stranieri, alla modificazione dell'idee antiche, o alla succession delle nuove che s'introducono dal ragionamento e dal tempo.

III. La maggior parte di ciò che s'è detto finora risguarda la lingua parlata; passeremo ora a ragionar della scritta, e paragonandole tra loro noteremo i loro vantaggi e svantaggi reciproci. La lingua parlata serve agli usi comuni, si usa sol tra i presenti, si adopera in cose che direttamente e immediatamente interessano; non si prefigge che l'intelligenza degli ascoltanti, e l'effetto; non è preceduta da pensamento e dall'arte; il piacere che può derivarne in chi l'ascolta, è talora la conseguenza, ma non l'oggetto e 'l fine primario di chi favella. La scritta per lo contrario è diretta ai lontani, tratta di argomenti che non risguardano i nostri bisogni più immediati e pressanti, è usata da persone tranquille e colte per uso d'altre colte e oziose persone, si fa con scelta e pensamento, si propone non solo l'intelligenza e la persuasione di chi legge, ma insieme anche il diletto, procede con arte e con regola. Quindi ne derivano diverse qualità di carattere nell'una e nell'altra. La parlata è irregolare e negletta, ama a preferenza i termini originari, è sparsa di maniere familiari, di allusioni particolari o triviali, è piena d'anomalie e d'ambiguità, però senza conseguenza, perché l'azione e 'l gesto che l'accompagna, e la conoscenza delle persone e degli oggetti previene abbastanza gli

italiana con ugual maestria e felicità che la veneta (C.). Antonio Lamberti (1757-1832) scrisse *Canzonette, Apologhi e Idillii, Stagioni cittadinesche e campestri* in dialetto veneziano. Sua è la famosa *Biondina in gondoleta.* Francesco Gritti (1740-1811), oltre a varie opere in italiano, compose in veneziano degli *Apologhi*, che piacquero anche al Foscolo. 1. Alla libertà di far uso di tutti i dialetti e di mescolarli fra loro attribuisce il Gebelin la ricchezza, la forza e l'armonia della lingua greca, e in gran parte il genio originale de' suoi scrittori (C.). Antoine Court de Gebelin (1725-1784) scrisse fra l'altro una *Histoire naturelle de la parole* (1776), ispirata a principii sensistici, a cui il Cesarotti qui si riferisce.

equivoci. La scritta è, e dev'essere, più regolare e grammaticale, poiché senza di questo i lontani sbaglierebbero più d'una volta il senso delle parole: è più armoniosa e più nobile, cerca i modi meno ordinari, né sfugge le allusioni men ovvie e i termini tratti da lingue o dotte o talora straniere ma cognite, perché serve all'istruzione e al diletto degli scienziati e dei colti, che ne intendono ugualmente il senso, e ne risentono piacevolmente l'effetto. D'all'altro canto la parlata ha dei vantaggi considerabili: 1. ella è più ricca, perché i parlanti sono infinitamente in più numero che gli scriventi. Niun uomo che parla si trova mai imbarazzato per mancanza di termini; 2. è più animata, perché chi parla è mosso da un senso vivo e presente; 3. è più disinvolta e meno affettata, perché non porta seco la solennità e la compostezza dell'arte; 4. è più libera e più feconda, perché non inceppata da regole, né turbata da scrupoli grammaticali. Chi si spiega nel suo idioma vernacolo non s'informa innanzi di parlare se il termine che gli vien sulla bocca siasi usato o non usato prima di lui. Avendo il senso intimo del genio della sua lingua, consapevole del valore delle terminazioni e dell'analogia, si abbandona all'impulso interno, conia sugli stampi antichi cento vocaboli nuovi senza pensar che sien tali, e adotta fra gli stranieri tutti quelli che gli sono opportuni. Così la lingua si riempie d'espressioni calzanti, felici, originali, e spira in ogni sua parte un'aura di vita. La scritta all'opposto è più povera, più misurata, più studiata ne' suoi movimenti, più uniforme, superstiziosa e infeconda. Due cagioni affatto diverse riunite insieme producono quest'ultimo discapito: l'eccellenza e la mediocrità. Alcuni scrittori di genio, essendosi resi celebri per qualche monumento di spirito, destano un'ammirazione in alcuni pochi ragionata, stupida nel maggior numero.[1] Le loro opere diventano soggetto non di esame, ma di adorazione. Non basta che le loro parole, i loro tornii[2] siano felici e convenienti; devono essere gli ottimi fra tutti i possibili, anzi gli unici assolutamente. Si forma su i loro scritti una specie di *cabala*, si osserva con superstizione il numero degli esempi, si suppone una ragione *a priori*

1. *Alcuni . . . numero*: torna qui, spostata sul piano linguistico, la polemica contro il cieco ossequio all'autorità dei classici, già condotta dal Cesarotti nei suoi precedenti scritti estetici, a cominciare dal *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*. 2. *tornii*: giri di frase, modi di esprimersi.

di qualunque loro abitudine indifferente, quindi se ne formano canoni, e si proscrive come strana, licenziosa, illegittima qualunque parola non trovata sul loro frasario, e qualunque maniera discordante dal loro uso. I mediocri, che sono i più, si fanno sostenitori di queste leggi che fanno loro un merito di non aver d'originale nemmeno un termine: i pochi che avrebbero spirito proprio, parte per una persuasione pregiudicata, parte per timor delle sentenze del tribunal della prevenzione, vi si adattano a scanso di brighe: così il pregiudizio si avvalora sempre più, e dopo aver prodotta l'uniformità degli esempi, si prevale della stessa uniformità a perpetuare la sua tirannide. Quindi negli scritti predomina l'aria imitativa, la lingua non ha che un colore ed un tuono, e ad onta della sua facoltà vitale e generativa diventa sterile e morta.

IV. Da queste premesse caveremo per corollari alcune proposizioni che serviranno di fondamento a quanto sarem per dire in appresso.

1. La lingua, e molto meno la scritta, non dee confondersi col dialetto principale. La lingua appartiene alla nazione, il dialetto alla provincia. La lingua si forma di ciò ch'ella ha di comune, il dialetto di ciò che v'è di particolare. La lingua scritta è sempre più colta e più nobile di qualunque dialetto.

2. La lingua scritta dee considerarsi come il compimento e la perfezione della parlata, dovendo essa aggiungere alla regolarità ed alla scelta che le sono proprie, la franchezza e la fecondità che caratterizzano l'altra. Di fatto sarebbe strano e assurdamente contradittorio, che si negasse ai colti ed agli scienziati che scrivono pensatamente, quella facoltà che si accorda ai rozzi o al comune del popolo, che parla senza studio ed alla sprovvista.

3. La lingua scritta non dee ricever la legge assolutamente dall'uso volgare del popolo. L'uso deve dominar nella lingua parlata, non nella scritta. Se l'uso dovesse prendersi per norma verrebbero ad autorizzarsi tutte le sconcordanze, le irregolarità e le storpiature della pronunzia, che pur vengono condannate anche dai grammatici, tuttoché questi ne approvino altre della medesima specie. Né mi si dica che le sopraddette sconcezze sono condannabili perché deviano dalla lingua madre, nascono dall'ignoranza, travisano le parole, peccano contro l'analogia: perché l'uso è cieco, introdotto sempre dagl'ignoranti, che formano il maggior numero,

esso non segue costantemente verun principio, esso formò la lingua parlata come più gli piacque, né può riconvenirsi[1] di nulla: «stat pro ratione voluntas».[2] Se dunque l'uso solo nella lingua scritta dovesse legittimar le parole e i modi di dire, mi si provi come non debba pur anche legittimar le stravaganze della pronunzia, e come, piantando l'uso per norma infallibile di chi scrive, si possa approvar alcuni modi e condannarne altri, quando hanno ugualmente spaccio presso la nazione.

4. La lingua scritta, nella scelta delle parole e delle espressioni non dee nemmeno aderir ciecamente all'uso degli scrittori approvati, né farsi una legge di non dipartirsi dal loro esempio:[3] perché non tutti gli scrittori furono ugualmente colti, riflessivi, diligenti in fatto di lingua; perché molti, o per pregiudizio o per maggior facilità, presero per lingua il loro dialetto; perché le costruzioni e le maniere che più frequentano[4] non partono sempre da conoscenza di causa, ma dal caso o dall'abitudine; perché gli scrittori originali non intesero né di ricever la legge né di darla agli altri, ma di far uso della comun libertà e del loro proprio giudizio, senza pretender di togliere lo stesso diritto a quelli che verrebbero dopo; perché tutti hanno le loro imperfezioni; perché infine tutti gli scrittori del mondo non potrebbero mai giungere ad esaurire tutte le voci e tutte le maniere possibili che successivamente si rendono necessarie o proficue ai bisogni dello spirito e della lingua. E perché l'autorità degli scrittori approvati è il grande Achille[5] dei grammatici, si domanderà loro se gli scrittori facciano legge perché si conformano all'uso, o perché ne discordano: se dicono il primo, sarà dunque l'uso il supremo arbitro della lingua, e quindi cadranno nell'inconveniente o nelle contraddizioni accennate di sopra. Se poi fanno legge quando si appartano dall'uso comune, domanderemo con quale autorità essi lo facciano, e perché non debbano chiamarsi novatori e barbari quando usano termini non più adoperati, e tratti da lingue straniere, o qualche neologismo d'espressione, che sarà certo neologismo quando si usa la prima volta. Né potrebbero essi rispondere che quei ter-

1. *riconvenirsi*: riprendersi, essere rimproverato. 2. Cita a memoria Giovenale, *Sat.*, VI, 223: «hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas» («questo voglio, così comando, la volontà valga in luogo di ragione»). 3. Vedi Risch. I, § 8 (C.). 4. *frequentano*: sono frequenti. 5. *il grande Achille*: l'argomento fondamentale.

mini sono espressivi, chiari, ben derivati, armoniosi, giacché i grammatici niegano la cittadinanza a una folla di vocaboli moderni, malgrado queste medesime riconosciute qualità, per la sola ragione che sono stranieri o non prima usati. Che se pur si vuole che gli scrittori avessero autorità di coniar termini nuovi perché il fecero con ragioni valide, primieramente avranno la bontà di esporci queste ragioni, onde si possa esaminarle e confrontarle coi termini introdotti dagli scrittori: poi faranno somma grazia ad istruirci perché facendo uso delle medesime ragioni non abbiano i moderni la medesima facoltà, e per quale strana metamorfosi ciò ch'era un merito negli antichi diventi un delitto nei nostri. Che se per ultimo rifugio verranno a dirci, come pur troppo si dice, che gli scrittori approvati ebbero questo diritto perché appartenevano alla provincia del dialetto dominatore, primieramente dovranno rispondere a quanto si è detto da noi rispetto ai dialetti e alla lingua, poi avranno a combattere coll'esempio della lingua latina, presso di cui gli autori classici, trattone alcuni pochissimi romani, sono per la più parte stranieri, né d'Italia sola, ma galli, spagnuoli, e per sino affricani e traci; e similmente coll'esempio della scrupolosa lingua toscana, la qual pure concedette il diritto del parlare ad alcuni lombardi e regnicoli.[1] Finalmente volendosi concedere ai grammatici esser questo diritto naturale dei soli municipali o provinciali di quel dialetto, ne risulterà che l'aria e 'l clima sono la *causa causarum* della giurisdizion sulla lingua, ed in conseguenza chiunque vive sotto quel cielo porta seco questo originario diritto, né per ottenerlo fanno di mestieri altri titoli: dunque il popolo sarà il dittatore e 'l despota della lingua e d'ogni sua parte: dunque, s'ella è così, se la ragione non ha veruna parte nell'autorizzar le parole, ma tutto dipende dall'uso fondato sul beneplacito della nazione[2] privilegiata, l'uso del maggior numero sarà sempre più autorevole che quello dei pochi, qualunque siane la ragion che li guida, ed in conseguenza qualunque novità non autorizzata dall'uso comune sarà ugualmente illegittima, scandalosa e mal sonante tanto negli scrittori antichi che nei moderni, e nei provinciali che negli stranieri.

5. Se tutti gli scrittori non possono mai fondare una prescrizione inalterabile rapporto alla lingua scritta, molto meno po-

1. *regnicoli*: abitanti del regno di Napoli. 2. *nazione*: qui nel senso di regione, città.

tranno produrla gli scrittori d'un certo secolo, e ancora meno quelli de' più remoti, poiché nelle arti, come nella vita, l'età dell'infanzia non è mai quella del vigore. Il progresso della lingua è sempre in proporzione di quei dello spirito.[1] Quindi in una nazione colta, ricca, scienziata, fornita d'arti e di commercio, tanto più la lingua si accosta alla perfezione quanto più si dilunga dalle prime epoche: cosicché non dubiterò d'affermare, malgrado l'apparenza di paradosso, che la lingua latina per esempio era a miglior condizione nel secolo degli Antonini che in quello d'Augusto; anzi, quando volesse accordarsi ciò che per alcuni si crede, che l'eloquenza si corrompa a misura che le scienze si perfezionano, ne seguirebbe che i secoli della corruzione sono quelli della maggior floridezza della lingua: perciocché la lingua non dee confondersi collo stile, come suol farsi da molti. Il pregio di essa consiste nell'esser ad un tempo ricca, precisa, abbondante di colori e d'atteggiamenti, pieghevole ad ogni argomento e ad ogni genere di scritture. L'ufizio di essa è di presentar i materiali allo stile, e lo stile è l'arte di farne uso. Quindi può darsi nello scrittore medesimo, non che in vari, ottima lingua senza ottimo stile, benché uno scrittore non possa aver ottimo stile senza buona lingua; ma la lingua dello scrittore può esser ottima nella sua specie, benché in generale la lingua della nazione sia lontana dall'esser l'ottima. La poca esattezza e precisione di queste idee genera tutto giorno dispute di parole e falsi giudizi.

6. Meno ancora di tutto la lingua scritta dovrà dipendere dal tribunal dei grammatici, poiché non hanno né veruna autorità legislativa né verun titolo per meritarla. Non quella, perché né la nazione né il corpo degli scrittori non gli fecero depositari dei lor diritti; né i grammatici formarono gli scrittori, ma gli scrittori i grammatici: non gli altri[2] poiché riportando tutto all'uso e all'esempio, mancano di mezzi per giudicar *a priori* della vera bontà della lingua. Si contentino dunque di far l'ufizio di vocabolari, e si pregino di poter dire se una voce siasi usata, e quando, e da chi, e quante volte, ma non si arroghino di dar sentenza sulla bellezza ed aggiustatezza dei termini e dell'espressioni, di cui solo tocca a

1. *Il progresso . . . spirito*: concetto già svolto nel *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca* (cfr. in questo volume, p. 288).
2. *gli altri*: si riferisce a *verun titolo*.

decidere agli scrittori di genio e agli uomini che accoppiano al gusto il ragionamento.

7. Conchiuderemo che la lingua scritta dee aver per base l'uso, per consigliere l'esempio e per direttrice la ragione:[1] l'uso, perché ove si prescinda intieramente da esso, la lingua non sarebbe più intesa dalla nazione; l'esempio, perché se i modi dei grandi scrittori non fanno legge, fanno però una presunzione favorevole che merita esame e rispetto; la ragione finalmente, perché quanto si fa con arte può e deve essere oggetto di scienza, e perché la ragion sola può darci i mezzi di ben giudicare dell'uso e dell'esempio, e di distinguer nelle lingue la bellezza intrinseca dalla convenzionale e fattizia.

Parte II

Dei principii che debbono guidar la ragione nel giudicar della lingua scritta, nel perfezionarla e nel farne il miglior uso.

SOMMARIO

I. Divisione della lingua in un doppio ordine di parti. II. Vocaboli di due specie. Sviluppo natural della lingua. Onomatopea. Rapporto fra le lettere e le qualità degli oggetti. III. Metodo della natura per denominar gli oggetti visibili. Osservazioni sopra il medesimo. IV. Operazioni dello spirito nel modificare i vocaboli. V. Terzo fonte di vocaboli naturali. VI. [Termini-figure e termini-cifre.][2] VII. Doppio rapporto dei vocaboli, e doppia bellezza o difettuosità dei medesimi secondo l'uno o l'altro rapporto. VIII. Del pregio dei vocaboli nel rapporto tra l'oggetto e il suono. Esame d'un detto di Quintiliano. IX. Del pregio dei vocaboli nel rapporto tra oggetto e oggetto. X. Nomi delle idee spirituali tratti da oggetti sensibili. XI. Pregi e difetti dei vocaboli derivativi nel rapporto al senso. Esempi ed osservazioni. XII. Dei vocaboli di moltiplice significato. XIII. Vicende, metamorfosi e invecchiamento dei vocaboli. XIV. [1-3.] Corollari. Soluzione d'alcuni fenomeni. 4. Necessità di rinfrescar di tempo in tempo il colorito della lingua. XV. Delle frasi. Doppio contrasto che vi si trova. XVI. Dei modi proverbiali e dei loro fonti. 1. Di quelli tratti dalla natura. 2. Di quelli tratti dalle scienze. 3. Dalle arti. 4. Dalle usanze. Osservazioni sul frasario antico dei latinisti moderni. 5. Di quelle tratte dalle particolarità. XVII. Della sintassi: materia, forma e parti della medesima. XVIII. 1.

1. *la lingua scritta . . . ragione*: cfr. su questa formula conclusiva le osservazioni di M. Puppo, *Discussioni linguistiche del Settecento*, cit., Introduzione, pp. 70-1. 2. Aggiungo, seguendo l'Ortolani, questo titolo che manca nel sommario del Cesarotti.

Desinenze, concordanza, reggimento. 2. Della costruzione elittica. 3. Della costruzione diretta e inversa. XIX. Degl'idiotismi. Loro distinzione in due specie. XX. Doppio genio della lingua.

I. La giurisdizione sopra la lingua scritta appartiene indivisa a tre facoltà riunite, la filosofia, l'erudizione ed il gusto. La filosofia ci mostrerà in che consista la vera bellezza ed aggiustatezza delle parole, e i veri bisogni della lingua; l'erudizione, facendoci risalire ai sensi primitivi dei termini e informandoci degli usi, costumi, circostanze che diedero occasione ai vari vocaboli, ce ne farà sentir con precisione l'esatto valore, e l'aggiustatezza o la sconvenienza; finalmente il gusto c'insegnerà quando e come vogliasi condiscendere all'uso o rettificarlo, in qual modo possano conciliarsi i diritti della ragione e quei dell'orecchio, e quali siano i limiti che dividono la saggia libertà dalla sfrenata licenza.

Seguendo la scorta della prima di queste facoltà, osserveremo che la lingua come materia del discorso consta di due parti, l'una delle quali chiameremo logica, e l'altra rettorica. Logica sarà quella che serve unicamente all'uso dell'intelligenza, somministra i segni delle idee, del vincolo che le lega tra loro, e di tutti quei rapporti di dipendenza che ne formano un tutto subordinato e connesso. Rettorica è quella parte che, oltre all'istruir l'intelletto, colpisce l'immaginazione, né contenta di ricordar l'idea principale, la dipinge o la veste o l'atteggia in un modo più particolare o più vivo, o ne suscita contemporaneamente altre d'accessorie, le quali oltre all'oggetto indicato dinotano anche un qualche modo interessante di percepirlo, o un grado di sensazione che comunica una specie d'oscillazione al cuore o allo spirito di chi ci ascolta. Parlerò in primo luogo della parte rettorica, come più suscettibile di bellezza o difetto. I vocaboli, le frasi, i modi proverbiali e gl'idiotismi ci daranno materia per investigarne le sopraddette qualità.

II. Quanto ai vocaboli osserverò in primo luogo generalmente che tutti possono dividersi in due classi, vocaboli memorativi e vocaboli rappresentativi: quelli ricordano l'oggetto, questi in qualche modo il dipingono; perciò i primi possono chiamarsi termini-cifre, gli altri termini-figure. I primi a guisa delle chiavi cinesi[1] non hanno coll'idea altro che un rapporto convenzionale e arbitrario, gli altri lo hanno direttamente o indirettamente naturale, e a

1. *chiavi cinesi*: i monosillabi radicali della lingua cinese.

guisa della scrittura dei primi secoli possono suddividersi in altre due specie: la geroglifica che figura l'oggetto stesso prima intero, poi compendiato o indicato, e la simbolica che colla figura d'un oggetto ne rappresenta un altro, o dà una forma sensibile ad un'idea intellettuale.

Per far meglio concepire il mio intendimento, toccherò qualche cosa dello sviluppo natural della lingua e delle fonti universali dei vocaboli. È certo che l'uomo porta seco dalla natura una lingua incoata, e in un certo senso uniforme, la quale serve di base comune all'immensa famiglia di tutte le lingue dell'universo, e della quale gli eruditi d'alta sfera scopersero in ciascheduna tracce profonde e sensibili. Pressato l'uomo dal bisogno immediato di fissar con un qualche nome gli oggetti che lo interessano, e di farli conoscere agli altri con ugual prontezza e colla minima ambiguità, non potea nella sua rozzezza aiutarsi con altri mezzi che con quei due di cui la natura gli avea fatto un dono spontaneo: la tendenza all'imitazione e le primitive disposizioni dell'organo vocale. La prima operazione dell'uomo sopra la lingua dovea necessariamente esser quella di cogliere ed imitar il rapporto posto dalla natura fra il suono di certi oggetti e quel della voce, e di dar agli oggetti stessi un nome analogo al suono ch'essi tramandano.[1] Che questa fosse la prima origine natural dei vocaboli ben lo conobbero e ce lo insegnarono i Greci, chiamando questo metodo per eccellenza *onomatopea*, ossia invenzione dei nomi. Per una ampliazione di questo metodo presero gli uomini ad esprimere i rapporti che passano fra certe proprietà esterne degli oggetti e le articolazioni vocali. E poiché mi trovo d'aver ciò spiegato altre volte latinamente, prenderò la libertà di ripeterlo così come sta. «Nimirum inter litteras et certas rerum proprietates, eas praecipue quae ad auditum ratione aliqua referuntur, arcanam analogiam natura statuit, quam sagax animus arriperet, eaque ductus ad res ipsas exprimendas quamproxime accederet. Enimvero cum litterae

1. *La prima . . . tramandano*: vedi de Brosse [così scrive costantemente il Cesarotti], *Form. méch. des lang.* [*Traité de la formation méchanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Paris 1765], t. I (C.). Il *Traité* del de Brosses, fondato su principii condillachiani, è, come si è detto nella Nota introduttiva, una delle principali fonti teoriche dell'opera cesarottiana. Oltre che per questo trattato, Charles de Brosses (1709-1777) è ricordato come autore di un *Voyage en Italie*, pubblicato postumo, e come collaboratore dell'*Encyclopédie*.

in pronunciando aliae aegre exploduntur, aliae elabuntur atque effluunt; nonnullae abblandiuntur organo; nonnullae vehementius impingunt; quaedam se caeteris facile agglomerant; reluctantur quaedam; cum sibilat haec, illa frendit, altera glocitat; nonne propemodum clamitant esse se certissimas notas analogis corporum proprietatibus exprimendis ab ipsa natura constitutas? Itaque dentales litteras constantibus rebus et firmis; gutturales hiantibus et laboriose excavatis; fluidis, laevibus, volubilibus liquidas; asperae ac rapidae vehementiae caninam; anguineam sibilae celeritati notandae, natas et conformatas verissime dixeris.»[1]

III. Non era difficile l'afferrar questi due rapporti intrinseci e diretti fra il suono e le cose: ma come denominar gli oggetti visibili che non hanno veruna specie d'analogia colla voce? Qui fu dove l'industria aiutò la natura. Tutto è legato nell'universo, e tutto lo è bene o male nel nostro spirito. L'esatta corrispondenza fra l'idea e l'oggetto costituisce la verità, la corrispondenza esatta fra il legame dell'idee nostre col legame naturale degli esseri forma la scienza. Ma perché queste due serie si corrispondano esattamente, abbisognano d'una terza che ne stabilisca il commercio, e le annodi reciprocamente. I vocaboli sono come la catena trasversale che riunisce quella degli oggetti con quella dell'idee. Un vocabolo primitivo tratto dal suono non risveglia direttamente se non se l'idea del corpo sonoro, in quanto egli è tale, ma con una indiretta celerità risveglia pur anche l'idea dell'intera sostanza rivestita delle sue intrinseche proprietà. Ora questa sostanza ha molti e vari rapporti più o meno vicini o vividi con altre infinite

1. La citazione è tratta dalla prolusione latina *De naturali linguarum explicatione*; cfr. *Opere*, XXXI, pp. 71-2 («È evidente che fra le lettere e determinate proprietà delle cose, quelle principalmente che si riferiscono in qualche modo all'udito, la natura ha stabilito una arcana analogia, tale da poter essere avvertita dall'animo sagace, che da essa guidato giungesse ad esprimere le cose stesse nel modo più aderente possibile. E in realtà, dato che alcune lettere, quando sono pronunciate, vengono esplose a fatica, altre scivolano e scorrono; altre accarezzano l'organo vocale; altre lo sforzano più energicamente; altre si rifiutano; dato che una sibila, una digrigna, un'altra ancora chioccia; non dichiarano quasi a gran voce di essere dei segni certissimi stabiliti dalla stessa natura ad esprimere analoghe proprietà dei corpi? Così si potrebbe affermare con piena verità che le dentali sono nate e conformate a denotare cose salde e ferme; le gutturali, cose spalancate e laboriosamente scavate; le liquide, cose fluide, lisce e volubili; la canina e esprimere una violenza aspra e rapida, l'anguinea, una sibilante celerità»). La lettera «canina» è la *r* (così chiamata da una frase di Persio, *Sat.*, I, 109), l'«anguinea» è la *s*, di forma serpentina.

sostanze; siccome il primo vocabolo ha per mezzo de' suoi primitivi elementi relazioni moltiplici con altre voci che risultano dalla lor mescolanza. Perciò il vocabolo primigenio formato dal suono generatore è come l'ultimo anello a cui si connettono lateralmente quinci la catena degli oggetti, quindi l'altra dei vocaboli analoghi; e perciò qualunque derivazione da cotesto primo vocabolo corrisponderà alla derivazione del primo oggetto, e ne desterà nello spirito una qualche immagine.[1] Giova però di osservare quattro cose di molta conseguenza. 1. La relazione tra i suoni e gli oggetti derivati non essendo se non indiretta e mediata, il rapporto tra i vocaboli e gli oggetti di questa specie sarà meno sensibile e meno vivace che quello tra i vocaboli e i corpi sonori. 2. Il rapporto tra il suono della voce e quello del corpo sonoro è unico, preciso e distinto; quello tra il vocabolo e 'l corpo visibile è vago, confuso, moltiplice, avendo un corpo molti e molti aspetti per cui può appartenere ad un altro, né potendo chi ascolta aver mezzo di cono-

1. * Nelle dottrine metafisiche che formano il preambolo del mio discorso, mi sono in gran parte attenuto al sistema del sagace ed erudito filosofo de Brosse nella sua insigne opera sulla formazion meccanica delle lingue. Siccome però questo non era l'oggetto del mio libro, così non ho fatto che toccar di volo quel tanto delle sue dottrine che potea bastar al mio intento, sol per servirmene come di base alla mia teoria sulla bellezza dei termini. Quindi è che per esser breve e passar al mio vero assunto, sarò forse ad alcuni riuscito men chiaro. Osserva sensatamente il Condillac che l'idea d'un oggetto, trattone alcuno de' più eminenti, non si sveglia, o non si arresta nella memoria, se non è fissata da un segno, e tra questi niuno è più sicuro, più distinto, più dipendente dal nostro arbitrio dei segni vocali: ma per suscitar prontamente l'idea convien che il segno vocale abbia qualche rapporto coll'oggetto stesso, e questo nel primo tempo non può esser altro che il suono. Quindi fra gli oggetti fisici, i corpi sonori, o quelli che hanno una qualità relativa al suono, furono denominati i primi. Fissato in tal guisa il nome d'un oggetto dal rapporto del suono, il primo vocabolo per mezzo del suono stesso alquanto diversificato divenne radice d'un altro nome per indicar un secondo oggetto, che avesse qualche rapporto col primo, benché il rapporto non fosse più di suono, ma d'altra qualità diversa. Suppongasi che l'oggetto che fissa l'attenzion dell'uomo il quale s'inizia nella loquela, sia il mare, ch'io adesso chiamo A, ma ch'egli vorrebbe denominar, né sa come. Sente che questo coll'onde manda un suono simile a B, egli imita quel suono, e chiama appunto BA quell'oggetto incognito. Così dicendo BA, la somiglianza del suono B gli sveglierà l'idea dell'oggetto A. Ma il mare ha un rapporto coi legni marinareschi, non però in qualità di sonoro ma di navigabile. Il nostro uomo vede un naviglio, e osserva il suo rapporto col mare, e avendo chiamato questo BA, chiama il naviglio BARC; così la nuova articolazione BARC, derivata dal suono primitivo BA, serve a indicar un oggetto che ha bensì relazione col primo A, ma non già col suono B che servì a denominarlo. Vedi la nota seguente (C.).

scere in che si faccia consistere cotesta relazione. 3. Un corpo ha infinitamente più rapporti con altri corpi anche della medesima specie, di quello che un suono coi suoni della medesima classe: quindi le derivazioni dell'idee devono essere superiori senza confronto di numero alle derivazioni vocali; quindi una sola articolazione comprenderà sotto di sé molte e varie significazioni d'oggetti derivati per diverse strade dal primo; quindi alfine potendo ciascheduno osservar contemporaneamente vari e diversi rapporti tra un corpo stesso ed altri molti della stessa o di diversissima specie, e dinotando pur ciascheduno questi rapporti diversi colla stessa o con similissima derivazione vocale, ne risulterà che chi ascolta o non verrà facilmente ad intendere qual sia la sostanza indicata con quel derivato vocabolo, o sostituirà volentieri le idee proprie a quelle degli altri, supponendo che chi parla intenda con quel termine d'indicar lo stesso rapporto da cui egli fu maggiormente colpito. 4. Potendo ciaschedun oggetto derivato in grazia degli anzidetti rapporti diventar centro di molti, e questi successivamente d'altri in infinito, ne segue che i vocaboli, quanto più si slontanano dal primo termine radicale, più vanno deviando dal significato di esso, e procedono desultoriamente[1] e trasversalmente d'idea in idea, in guisa che non possono risalire alla prima se non se per un laberinto d'obliquità, di cui è talora assai malagevole trovar il filo.[2]

1. *desultoriamente*: a salti. 2. * Sarebbe desiderabile aver alle mani un esempio tratto da un corpo sonoro che potesse render pienamente sensibili le riflessioni del testo; ma l'immenso deviamento delle lingue dalla prima origine, e l'infinito mescolamento e intralciamento delle medesime non permette di trovarne alcuno di questa classe che sia pienamente aggiustato. Fortunatamente però ne trovo uno presso il de Brosse [*Traité de la formation méchanique des langues* ecc., ed. cit., I, p. 261] abbastanza ricco e felice, benché tratto non da oggetti sonori, ma da una qualità analoga al suono. È questa la fissità e l'arrestamento, a rappresentar il quale sembra indicata dalla natura l'articolazione *st* formata dalla dentale *t* più stabile d'ogni altra lettera, a cui la *s* aggiunge un impulso di forza. Ecco dunque qual moltiplicità d'oggetti e d'idee analoghe e disparate sia compresa sotto una sola articolazione di suono pochissimo diversificata. *St* articolazione radicale. I Latini con questo suono intimavano arrestamento e silenzio. *Statore*, nome di Giove che arrestò i nemici. *Sto*, da cui *stanza*, *exto*, *resto*, *adsto*; e *constare* e *constantia*; e *praesto* e *praestantia* e *substantia*, nei quali nomi l'idea di stabilità materiale è quasi perduta di vista. *Stabilis*, *statuo*, *constituo*, e quindi *statuto* e *constituzione*, indicanti una stabilità morale, o *destituo*, e *substituo*, e *prostituo* da cui *prostituzione*, nei quali la traccia del primo senso è quasi affogata dagli accessori. *Statua*, *staffa*, *stabulum* o *stalla*; e *stallone* e *stabbio*, «letame», per il solo rapporto d'appartener alla

Malgrado le imperfezioni di questo metodo, è certo esser questo il più naturale d'ogni altro, poiché di questo non solo nei rozzi secoli, ma in ogni tempo fecero gli uomini uso costantemente per denominare gli oggetti nuovi e le nuove combinazioni d'idee.

IV. Quattro sono le operazioni dello spirito sopra i vocaboli rispetto a questo rapporto: la traslazione, la composizione, l'apposizione, la derivazione. Se un oggetto nuovo, benché di diversa specie, mostrava una somiglianza o un'analogia fortemente sensibile col primo, si connotava questo rapporto accomunando lo stesso nome ad ambi gli oggetti. Se una sostanza sembrava partecipar di due altre, se ne formava il nome coll'accoppiamento dei due rispettivi vocaboli. Se il nomenclatore osservava nel tempo stesso ciò che in un oggetto v'era di somigliante e ciò che di proprio, si apponevano l'uno all'altro separatamente due termini, il primo dei quali mostrava la somiglianza, il secondo la differenza caratteristica: così i Romani chiamarono gli elefanti *buoi lucani*, gli Americani denominarono il leone *gatto grosso e malvagio*, e gli Ottentotti non trovarono miglior modo di rappresentar il cavallo che chiamandolo *asino selvatico*. Se finalmente una sostanza o un'idea aveva una qualche specie di dipendenza o di connessione con un'altra già nota, s'indicava coll'inflettere e modificare in varie guise il vocabolo già destinato a dinotar la sostanza a cui la nuova per qualche punto attenevasi.

V. Ecco dunque due fonti universali dei vocaboli indicatici dalla natura: 1. rapporto fra oggetti e suoni; 2. rapporto tra oggetto e oggetto.

Non dee però dissimularsi esservi anche un terzo fonte affatto diverso, in cui la natura non è guidata da veruna specie di rapporto. Fra i vari membri dell'organo vocale, alcuni si mettono

stalla. *Stella*, *stellione*, *stellionato*, oggetti disparatissimi. Vedi di questi pp.333 e 341. *Stereos* in greco, «fermo», *sternon*, il «petto». *Stipite*, «tronco», e *stipite*, «ceppo di famiglia». *Stipula*, *stipulazione*, *stili* in greco, «colonna». *Stirps*, «radice» e «schiatta». *Stupore*, *stupido*. Noi veggiamo che mentre l'idea del vocabolo andò divagando per una infinità d'oggetti, il vocabolo stesso si attiene sempre alla prima articolazione radicale *st* appoggiata soltanto ai cinque suoni vocali *sta*, *ste*, *sti*, *sto*, *stu*. Applicando ora a questo esempio le riflessioni poste di sopra, sarà facile osservare la marcia irregolar dello spirito nell'associazione e derivazion dell'idee, e la tendenza più naturale degli uomini nella denominazion degli oggetti, e gl'inconvenienti inevitabili di questo metodo (C.).

in movimento con più prontezza e facilità, e come per impulso spontaneo. È dunque credibilissimo che gli uomini, nella fretta di dar un nome a qualche oggetto visibile di cui non iscorgevano ancora verun rapporto, abbiano o mandato fuora un suono vocale inarticolato, per cui non v'è bisogno che d'aprir la bocca, o proferito una qualche articolazione organica emanata da quella parte che prima delle altre metteva in gioco il suo meccanismo. Tali sono in Europa le labbra: quindi le prime articolazioni dei bambini sono labiali, e quindi sogliono essi naturalmente chiamar *pappa* il cibo, *bobò* il cavallo, benché queste voci non abbiano veruna specie di relazione con quegli oggetti.[1]

Collo stesso metodo debbono presso tutti i popoli essersi coniati molti vocaboli che accompagnati dal gesto avranno indicato abbastanza il senso del primo nomenclatore. È però da avvertirsi che questo fonte è il più scarso d'ogni altro, e questo metodo, benché a prima vista il più ovvio, è però non solo il meno confacente allo sviluppo dello spirito, che non si fa adulto se non coll'associazion dell'idee risvegliata dall'associazion dei vocaboli, ma insieme anche il più ripugnante alla natura, poiché dai primi secoli della coltura sino ai presenti non fu mai che alcun uomo né colto né rozzo dinotasse verun oggetto della natura o dell'arte, veruna idea o complessa o semplice con un vocabolo indifferente e gratuito; tanto in qualunque operazion dello spirito è necessaria una ragion sufficiente che lo determini.

VI. Checché ne sia, troviamo nella natura le due classi di vocaboli sopraccennate, voglio dire i termini-figure e i termini-cifre.

1. *De Brosse mostra con un copiosissimo e curioso catalogo d'esempi di tutte le lingue cognite che presso tutte le nazioni del mondo i termini inservienti al primo linguaggio dei bambini, come *padre*, *madre*, *poppa*, *poppare* e simili, sono tutti espressi colle lettere labiali, o, in difetto di queste, colle dentali, come appartenenti a quelle parti dell'organo vocale il di cui giuoco è più pronto e facile a mettersi in moto. Il catalogo del de Brosse è tratto dalla relazione del filosofo viaggiatore sig. de La Condamine e da quelle di vari dotti missionari rapporto alle lingue d'America, e sopra tutto dalla traduzione dell'*Orazione Domenicale* in tutte le lingue del mondo pubblicata dal Chamberlain (C.). Il catalogo del de Brosses è nel *Traité de la formation méchanique des langues* ecc., ed. cit., I, pp. 231-8. Charles Marie de La Condamine (1701-1774) scrisse varie relazioni intorno ai suoi viaggi nell'America centrale. L'erudito inglese John Chamberlayne pubblicò la sua traduzione in centocinquanta lingue dell'*Oratio dominica* ad Amsterdam (1715).

I primi dedotti da qualche principio, e per conseguenza soggetti ad esame e giudizio: i secondi affatto insignificanti e arbitrari, e perciò non suscettibili di veruna qualificazione di lode o di biasimo. Non è possibile di conoscer al presente in veruna lingua quali siano i vocaboli originari di questa classe, ma divengono tali rispetto a noi tutti quelli di cui non si conosce la derivazione, e che abusivamente sogliono prendersi per radicali, benché non lo siano se non rapporto ad altri che da loro derivano.

Gioverà di osservare innanzi di terminar questo punto, che in questo sviluppo natural della lingua si scorge indiviso l'uniforme dal diverso, il sistematico dall'arbitrario. L'uniformità ed il sistema è posto nel metodo, la diversità e l'arbitrio nell'applicazione. Poiché, tralasciando l'infinita varietà nella derivazion dell'idee, primieramente ciaschedun membro dell'organo vocale non ha una sola articolazione che gli appartenga, ma varie affini nate dalla sua varia flessione e dal vario grado d'impulso, che si diversifica più o meno in ciascheduno degl'individui parlanti; poi regna necessariamente molto d'arbitrio nell'accozzamento, nell'ordine e nella temperatura[1] delle consonanti e delle vocali; finalmente i segni arbitrari della derivazione prefissi, inseriti o posposti modificano i vocaboli nati dallo stesso fonte in cento guise diverse: dal che appunto deriva che pochi germi della medesima specie propagano coll'andar del tempo la selva immensa ed intralciatissima delle lingue. Quindi al proposito nostro ricaveremo che ogni lingua in ognuno de' suoi elementi ha una parte materiale, e l'altra per così dire animata; questa degna dell'esame dei retori e dei filosofi, quella soggetto soltanto dell'osservazione e del registro dei grammatici.

VII. Premesse queste teorie necessarie, verremo a dedurne le conseguenze.

Sarà la prima che le voci insignificanti non hanno in veruna lingua alcun pregio particolare, né le nostrali o le latine di questa classe possono vantare maggioranza[2] sopra quelle degl'idiomi più rozzi; se non in quanto talora il caso o il capriccio attacca a qualche termine un'idea gratuita di politezza o di nobiltà.

Sarà l'altra che i vocaboli da noi chiamati *figure* hanno due

1. *temperatura*: varia e graduata mescolanza. 2. *maggioranza*: maggior pregio.

specie di bellezza o difettuosità, secondo il doppio rapporto sopraccennato degli oggetti col suono e degli oggetti fra loro.

VIII. Quanto al primo saranno belli e pregevoli que' vocaboli che colla natura e l'accozzamento de' loro elementi rappresentano più al vivo le qualità esterne degli oggetti che hanno una qualche analogia diretta o indiretta coll'organo della voce: men belli o difettosi saranno quelli che o non esprimono adeguatamente questa analogia, o fanno una discordanza col suono dei corpi. Sotto questo aspetto sarà migliore la voce *stabilis* dei Latini che il *bebaeos* dei Greci, *flumen* di *potamos*, *serpens* di *ophis*, *grus* molto più bello di *gheranos*.[1] Così l'*acqua* italiano e il *vague* francese che si diguazzano nella bocca, avranno più pregio che *hydor* e *cyma*; *guerra*, *liscio*, *tromba* saranno da preferirsi a *bellum*, *glaber*, *tuba*; *schiantare* avrà quella bellezza espressiva che manca ad *evellere*, e così d'altri simili.[2]

Vi sono delle metafore anche di suono. Per un'arcana armonia havvi un occulto rapporto tra certe qualità dell'animo e 'l suon della voce. La riflessione dirigendo l'istinto coglie quest'affinità, e la rappresenta per mezzo della combinazion delle lettere, il che porge ai vocaboli una nuova e più distinta bellezza. *Orgoglioso*, *baldanzoso*, *tracotante*, colle vocali piene, rinfiancate dalle acconce consonanti, e colla moltiplicità delle sillabe spirano una certa audacia di suono: *umile*, *timido*, *stupido* colla loro esilità vocale corrispondono alle accennate meschinità dello spirito. Di questo merito sembra dotata la voce francese *flatter*, che rappresenta la lusinga come un soffio d'aura piacevole che solletica e vezzeggia l'orecchio.

Quintiliano non mostra d'aver sentito abbastanza questo pregio singolarissimo delle parole. «Laudamus» dic'egli «verba bene rebus accomodata»; ma immediatamente soggiunge: «sola est quae notari possit vocalitas, quae εὐφωνία dicitur, cuius in eo delectus est, ut inter duo quae idem significant, ac tantundem valent, quod melius sonat malis».[3] Con ciò sembra ch'egli non riconosca

1. *stabilis* . . . *gheranos*: confronta a due a due parole latine e greche, che significano rispettivamente: stabile, fiume, serpente, gru. 2. Il francese *vague* e il greco *cyma* significano «onda»; il greco *hydor*, «acqua»; *bellum*, *glaber*, *tuba*, *evellere* sono termini latini di significato rispettivamente uguale a quello dei termini italiani loro opposti dal Cesarotti. 3. *Inst. orat.*, I, V, 3-4 («Lodiamo le parole bene appropriate alle cose. La sola qualità che possa

nelle voci altro pregio esterno che una insignificante e materiale vocalità. Ma oltre che questa non può paragonarsi coll'accozzamento imitativo dei suoni, da cui nella prosa non meno che nella poesia si forma l'armonia pittoresca ed incantatrice del numero, deesi anche osservare: 1. che ogni lingua aborre bensì da certe strutture meccaniche, ma purché queste si sfuggano, non vi è nel resto alcun suono che possa dirsi men bello, avendo la lingua ugualmente bisogno di parole sonanti o mute, aspre o soavi, pesanti o agili, né in altro essendo mai posto il loro merito fuorché nella maggiore o minore corrispondenza coll'oggetto rappresentato, cosicché il suono più dissonante fa talora una consonanza piacevolissima; 2. che questa preconizzata eufonia è spesso capricciosa e fattizia. «Scite» dice Cicerone nell'*Oratore* «maiores nostri dixere insipientem, iniquum, tricipitem».[1] Io avrei domandato ben volentieri al gran Tullio in che stesse mai questo «scite», e se quando gli antichi avesser detto *insapientem*, *inaequum*, *tricapitem*, le sue orecchie non vi si sarebbero di buon grado accomodate, anzi non avrebbero trovato barbaro il suono contrario, tanto più perché discordava dalla sua legittima derivazione.

Del resto a proposito di questo pregio dei termini osserverò che avrebbe gran torto chi perciò rigettasse come spregevoli tutti quelli che non giungono ad una tal perfezione, e sfuggisse affettatamente di farne uso, perché questi possono aver pregi più considerabili d'un'altra specie, come vedremo ben tosto; perché non sempre chi scrive vuole né deve dipingere, bastando assai spesso d'indicare, e perché finalmente l'armonia imitativa non dee risultare da ciascheduno dei termini, ma dalla somma totale che si forma del loro reciproco intrecciamento. Sarà però sempre vero che, prendendo ogni parola isolata, ella sarà per questo capo tanto più bella quanto più manderà un suono adeguato alle qualità della cosa che si rappresenta.

IX. La bellezza o 'l difetto delle parole spiccano maggiormente

notarsi è la vocalità, che chiamano "eufonia", il cui criterio di scelta consiste nel preferire fra due voci di uguale significato e valore quella che suona meglio»). Ma gli editori moderni di Quintiliano pongono «velut» davanti a *vocalitas*. 1. Il passo di Cicerone, *Or.*, XLVIII, 159, suona esattamente così: «Quid, in verbis iunctis quam scite *insipientem* non *insapientem*, *iniquum* non *inaequum*, *tricipitem* non *tricapitem*, *concisum* non *concaesum*!» («Quanto accortamente [i nostri antenati dissero] *insipientem*», ecc.).

nel secondo rapporto, ch'è quello che passa tra oggetto e oggetto. Tutti i termini di questa specie sono tratti dall'uno di questi due fonti, la metafora e la metonimia. La prima segue i rapporti di somiglianza, l'altra quelli di dipendenza o di connessione qualunque siasi. Le parole che si riferiscono alla metafora allettano maggiormente l'immaginazione a cui dipingono un oggetto colle sembianze d'un altro, quelle della metonimia appagano l'intelletto coll'istruirlo di qualche notizia relativa alla natura, alle proprietà o alla storia dell'oggetto stesso. Quanto più dunque la metafora presenterà una somiglianza vivace, eminente, adeguata, più sarà bello il termine che la racchiude; e men sarallo all'opposto, se la somiglianza sarà languida, oscura, lontana, ecclissata da altri punti notabili di sconvenienza. Dall'altro canto avranno maggior pregio intrinseco quei vocaboli che nella loro derivazione da un altro contengono una specie di definizione della cosa, o la dinotano da una proprietà essenziale o da un accidente luminoso ed inseparabile o da un'idea dominante e feconda di molte altre o in fine da qualche particolarità propria, inerente, incomunicabile. Quindi saran più belli i termini che si traggono dalla causa, dall'effetto, dalla forma, dal fine, dall'uso, dalla connessione prossima, e quelli ancora più che obbligandoci ad una leggera attenzione ci fanno con un picciolo esercizio di spirito scoprire una verità: men pregevoli saranno quei che si deducono dalla materia, dall'autore, dalla causa occasionale, dal paese: diffettosi alfine quei che derivano da una particolarità accidentale e indifferente, da una circostanza momentanea, da un appicco soverchiamente lontano, da una opinione falsa, da una qualità comune e generica. Meritano il vanto quei termini che riuniscono i pregi d'ambedue le specie, vale a dire che ci presentano una verità in una immagine. Nulla di più felice in questo genere della greca voce *psiche*, «farfalla», applicata all'anima nel senso appunto che fu espresso divinamente dal nostro Dante:

> *non v'accorgete voi che noi siam vermi*
> *nati a formar l'angelica farfalla?* [1]

x. Tutte le idee e le operazioni spirituali, tratte necessariamente dal corpo, sono metafore più o men belle, secondo i gradi

1. *Purg.*, x, 124-5.

della lor convenienza e chiarezza.[1] Bellissime sono le voci *deliberare*, «star in bilancia», *pensare*, cioè «pesar le ragioni», *riflettere*, come a dir «ripiegarsi e reagire sopra gli oggetti o le idee che ci colpiscono». Felici son pure le denominazioni delle qualità dell'animo tratte dagli oggetti fisici e dalle loro proprietà. *Rivali*, che val propriamente «uomini che gareggiano per l'uso dello stesso fiume», si disse egregiamente di due che contendono per dissetarsi ad una fonte d'un'altra specie, espressione che divenne men bella quando si dilatò ad oggetti che non hanno una somiglianza così marcata col primo senso. *Inclinazione* mostra bene il pendio dell'animo verso una cosa; *modestia* dinota misura in ogni genere; *scrupolo* la smania cagionata da un sassolino che preme un piede; *tribolazione* ci fa sentir le spine che pungono il cuore; *coquetterie* rappresenta al vivo il carattere d'una donna galante che tiene a bada molti amanti, a guisa d'un gallo che vezzeggia cento galline ad un tempo, dal qual termine va poco lungi l'altro italiano, non men felice, *civetteria*.[2]

Ma non so se possa lodarsi ugualmente la metafora dei Latini *congruere*, ch'è quanto a dir *grueggiare*, per «andar d'accordo»,[3] o l'altra *concilium*, «radunanza di popolo», tratta da *conciliare*, voce dei tintori che fissano i panni,[4] col qual rapporto bensì fu esso verbo impiegato con felice traslazione da Lucrezio in quei versi:

omnia quae sursum cum conciliantur in alto,
corpore concreto, subtexunt nubila caelum.[5]

XI. Venendo alle derivazioni, il nome della divinità presso di noi non parla né all'intelletto, né al cuore: presso i Greci, significando o «corrente» o «spettacoloso», sembrava indicare il culto degli astri.[6] Il *Tien* dei Cinesi, nome del cielo materiale, procacciò loro la taccia bene o mal fondata d'ateismo. Presso gli Ebrei

1. [De Brosses], *Form. méch. des lang.*, [ed. cit., I, p. 270], C. 2. *Scrupolo* deriva infatti dal latino *scrupulus*, «sassolino»; *tribolazione*, dal latino *tribulus*, «spino»; il francese *coquetterie*, da *coq*, «gallo». 3. Di *congruere* il Cesarotti accoglie l'etimologia di Festo, ma ora si fa derivare la parola da *cum* + *ruere*. 4. L'etimologia di *concilium* accolta dal Cesarotti è quella varroniana; ora il termine viene ricondotto a *cum* + *calare* o ad altra origine. 5. *De rer. nat.*, V, 465-6 («quando tutti questi atomi, innalzatisi, si uniscono addensandosi, allora le nubi oscurano il cielo»). 6. *presso . . . astri*: allude alla voce greca θεός, «dio», di cui però gli studiosi moderni propongono etimologie diverse da quelle accolte dal Cesarotti.

soltanto ebbe Dio un nome degno di sé nella voce arcana *Jehova*, che dinota l'Ente per eccellenza. È un po' strano però che gli Ebrei si servissero comunemente dell'altro nome *Eloim*, che sembra puzzar di politeismo.[1] Gli altri orientali denominarono anch'essi Dio dalla potenza o dal terrore. E qui gioverà di osservare che sarebbe altamente desiderabile che Dio presso tutti i popoli avesse sortito il nome da' suoi attributi metafisici. L'Eterno, l'Infinito, lo Stante-per-sé, la Causa-prima, e simili, essendo titoli coessenziali a Dio e incomunicabili, avrebbero date idee più pure della natura divina; laddove gli altri vocaboli che vagliono tutti «forte», «eccelso», «grande», «potente», «terribile», potendo cader anche sull'uomo, possono forse aver, se non generata, almeno mantenuta l'idolatria. Relativamente agli uomini miglior degli altri è il nome tedesco di Dio, *Gott*, che ce lo rappresenta coll'attributo adorabile della bontà.[2]

Religio dei Latini, derivata da *religare*, porta seco idee di timore e di scrupolo: il che fu espresso da Lucrezio con una traslazione tanto felice, quanto il sentimento n'è detestabile:

et arctis
religionum animos nodis exsolvere pergo.[3]

Meglio sarebbesi ella denominata *amor-di-Dio*, e migliore in questo senso è la nostra voce *pietà*, anche perché coll'altro senso di compassione ci dinota che il soccorrer alle miserie degli uomini è un atto principalissimo di religione.

Areté e *virtus* portavano presso i Greci e i Latini l'idea di forza. Quanto meglio sarebbesi ella denominata *filantropia*, *umanità*? Con questo nome non si sarebbe dagli antichi eretto in virtù il furor patriottico o lo spirito di conquista, né il Machiavello avrebbe rovesciate tutte le idee morali, chiamando virtuoso un Cesare

1. *Da questa osservazione principalmente trae il Clerc argomento di credere che la lingua ebraica non fosse altro che quella dei Palestini. Del resto è credibile che avendo gli Ebrei un sacro ribrezzo nel proferire il nome misterioso di *Jehova*, abbiano santificato il nome profano di *Eloim*, dando alla terminazione plurale un senso d'unicità enfatica, come a dire «il Dio sopra tutti gli Dei», «il Dio che val solo tutti gli Dei», espressioni che s'incontrano assai spesso nei testi biblici (C.). Jean Clerc (1657-1736), teologo ginevrino, è autore, fra l'altro, di un commento latino della *Bibbia*. 2. Assimila *Gott*, «Dio», a *gut*, «buono» o «bene». 3. Cfr. *De rer. nat.*, I, 931-2 («e continuo a liberare gli animi dagli stretti nodi della superstizione»).

Borgia. Solo le nostre ninfe di teatro[1] potrebbero ancora conservar un equivalente al loro titolo di *virtuose* chiamandosi *umanissime*.

Astutia e *urbanitas* sono derivate da due nomi diversi del medesimo senso, *astu* ed *urbs*, e significano propriamente costume cittadinesco: denominazione felicissima, perché ci dinota che gli uomini, prima semplici e rozzi nelle ville, ragunatisi nelle città acquistarono ad un tempo e politezza e malizia.

La verità, insignificante tra noi, ha fra i Greci un nome insigne, *alethìa*, vale a dir «che non può star nascosta».

All'incontro la voce latina *ambitio* non ha niente che corrisponda né in buona né in cattiva parte a questa qualità dell'animo, perché tratta dall'atto materiale e generico dell'andar attorno, *ambire*, come facevasi nel brigar gli onori; cosicché per se stessa desterebbe qualunque senso innanzi che 'l vero.

Opportuna ai Latini, non però in se stessa bellissima, era l'altra *candidatus*, dall'imbiancatura che facevasi colla creta alla toga dei concorrenti agli ufizi; circostanza particolar dei Romani, e che non è punto connessa coll'oggetto. Persio dall'accozzamento di queste due voci trasse un'espressione felicissima, che unisce la vivacità alla convenienza: «quos ducit hiantes cretata ambitio».[2]

Tra i vocaboli che dinotano l'unione legittima della donna e dell'uomo, la nostra voce *maritaggio* è insignificante, la latina *nuptiae*, tratta dal velo di cui le spose si coprivano, non dà veruna idea della cosa. Migliore è *matrimonio*, che indica il fine di render madre la femmina. Ma insigne, perfetta e doppiamente bellissima è l'altra voce dei Latini *coniugium*, che ci rappresenta due persone accoppiate insieme con un solo nodo per vivere in pace e in concordia, aiutandosi scambievolmente a portar i pesi della vita sociale, come una coppia di buoi amica, laboriosa e pacifica, dividendo il peso del suo giogo, coopera alla fecondazion della terra.

Ma non può lodarsi in verun modo il termine *pontifex*, che in luogo di spiegare gli ufizi intrinseci d'un capo della religione, non si riferisce che ad uno accidentalissimo e per niun conto connesso col suo carattere, qual fu quello di presiedere alla fab-

1. *ninfe di teatro*: le cantanti d'opera lirica. 2. Il passo di Persio, *Sat.*, v, 176-7, suona esattamente così: «Ius habet ille sui palpo, quem tollit hiantem / cretata ambitio?» («Quell'adulatore, che l'ambizione di candidato rende bramosamente agitato, è forse padrone di sé?»).

brica del ponte Sublicio. Così l'altro, *signum*, è troppo generico per indicar una costellazione. La quin-quina,[1] che conserva fra noi il suo nome originario, ne ha uno più bello in tedesco che ne spiega l'uso e la proprietà, *Fieberrinde*, «scorza della febbre».[2]

Fra le derivazioni fondate sopra supposizioni vane, e sopra rapporti oscuri e sforzati, parmi curiosa quella dei legisti romani, a cui piacque di denominare *stellionato* un contratto fraudolento con cui Tizio vende a Sempronio una cosa non sua, o venduta prima ad un altro; deducendo un tal nome dalla tarantola, detta in latino *stellio*, e ciò perché questo animale invidioso e maligno, ma dotto di storia naturale, sapendo che la sua pelle è un gran rimedio contro il mal caduco, la si divora perché non serva agli usi dell'uomo. Non saprei dire se sia più grande la malizia della tarantola o quella dei legisti nomenclatori che ci vollero dar la tortura con un rapporto così recondito.

Le voci *terra* e *mare* al presente sono puri segni indifferenti; ma se dovesse darsi il nome al primo di questi elementi, sarebbe meglio il chiamarla *feconda*, o *tutto-madre*, come la denomina Eschilo,[3] di quello che *salda*, o *rotonda*, o anche *arida*, come si dice in ebraico: nome che non poteva esser buono se non col rapporto alle acque del caos da cui era dianzi ingombrata, o a quelle del diluvio da cui usciva: così il mare sarebbe meglio detto *navigabile*, o *abbraccia-terra*, che *sale*, come lo chiamarono i Greci e i Latini.[4]

XII. Abbiam già detto come un vocabolo è spesso carico di vari significati diversi. Tuttoché questa moltiplicità possa produrre oscurità, errori ed equivoci, ella può altresì avere un pregio distinto, e generare insieme diletto ed utilità, qualora i sensi della parola siano così fra loro connessi, o abbiano un così felice rapporto, che l'uno svegliando l'altro, s'illustrino a vicenda, e ci facciano scoprire qualche verità di ragionamento o di fatto.

In tal senso parmi bello il doppio significato della voce greca *anaestesìa*, che vale ugualmente «stupidezza» e «tracotanza», dal

1. *quin-quina*: la china. 2. Michaelis, *Dissert[ation] sur l'infl[uence] récipr[oque] des opin[ions] et des lang[ues]*, C. Quest'opera di Johann David Michaelis (1717-1791), filologo orientalista tedesco, vinse nel 1749 il concorso bandito sull'argomento dall'Accademia di Berlino, e fu pubblicata, nella traduzione francese del Merian, a Brema, nel 1762. È una delle principali fonti teoriche del *Saggio* cesarottiano. 3. *come . . . Eschilo*: nel *Prom.*, 90: παμμήτωρ. 4. *come . . . Latini*: «mare» si dice in greco ἅλς, in latino *sal* (che però è voce poetica).

che osserviamo che molti non per altro sono brutali e insolenti, se non perché la loro stupidezza non permette loro di conoscere la propria inferiorità o le leggi dei riguardi sociali. Poco dissimile di pregio e di senso è l'altra voce *analgesìa*, che vale «indolenza» e «stupidezza», con che ci mostra che l'una di esse è reciprocamente causa dell'altra, e che il talento e l'industria sono figli della sensibilità punta dal bisogno, ch'è un dolore incoato.[1] Il verbo ebraico *halal*, che vale «lodare» e «ammattire», c'insegna questa verità, che nulla più giova a sconvolger lo spirito quanto la lode caricata ed adulatoria.

Ma non può darsi una connessione e progressione di sensi più bella e più filosofica di quella che si trova nella voce greca *nomos*, con cui si dinotano ad un tempo cinque cose affatto diverse, «pascolo», «ripartimento», «armonia», «legge» e «matrimonio». Questa sola parola c'istruisce che gli uomini prima pastori divisero i pascoli comuni, e gli ripartirono equabilmente: questo ripartimento, producendo il *tuo* e 'l *mio*, introdusse le leggi per custodirlo: dal ripartimento dei beni sociali, protetto dalle leggi, risultò l'armonia della società, come l'armonia della musica nasce dal ripartimento proporzionato dei suoni: effetto utilissimo di queste leggi è il sancir colla propria autorità l'accoppiamento fra due persone de' due sessi, e formarne sotto certi riti un contratto pubblico, di cui la legge stessa è garante. Ecco un trattato di *ius* naturale e civile racchiuso in un termine.

Abbiamo recati esempi di omonimie felicissime fondate sopra rapporti veri e non difficili a scoprirsi; ma sarebbe curioso a sapersi qual rapporto trovassero gli antichi Latini tra il brodo e la legge, per dinotar ambedue queste idee con un solo termine *ius*.[2] Né molto più agevole è lo scoprir prontamente il rapporto che passa tra un argomento e un cristero,[3] come lo scopersero tosto i venerabili padri della nostra lingua, che dinotarono collo stesso vocabolo l'operazione d'un dialettico e quella d'uno speziale, forse coll'idea espressa posteriormente dal Berni, parlando d'Aristotele:

1. *il talento . . . incoato*: concetto tipico della filosofia sensistica, e che risale al Locke. 2. *ma sarebbe . . . ius*: in realtà *ius*, «brodo», e *ius*, «legge», hanno etimologia del tutto diversa. 3. *cristero*: clistere.

Ti fa con tanta grazia un argomento,
che te lo senti andar per la persona
sino al cervello, e rimanervi drento.[1]

XIII. La materia dei vocaboli è feconda d'altre osservazioni relative alla lingua: andrò notandone le principali.

1. I termini oltre il senso diretto ne hanno spesso un altro accessorio di favore o disfavore, d'approvazione o di biasimo: questo secondo senso ora è intrinseco, ed ora estraneo. Intrinseco quando risulta dalla derivazione originaria del termine; estraneo quando le viene appiccato dall'uso o dal capriccio degli ascoltanti. L'accessorio intrinseco non può cancellarsi se non si cancella l'etimologia del vocabolo, ma l'estraneo può abolirsi o quando il vocabolo passa da una nazione all'altra, o anche nella nazione stessa col progresso del tempo; e talora uno scrittore riabilita l'onor d'un termine, usandolo con desterità e collocandolo acconciamente. Il senso accessorio è quello che distingue fra loro le voci sinonime, e la conoscenza di questo doppio senso è una parte essenziale del gusto.

2. La moltiplicità dei significati d'un termine è o simultanea o successiva. I termini peregrinando da un senso all'altro giungono talora ad un punto non sol diverso, ma pressoché opposto a quello della loro origine, e ciò con alternative or di vantaggio or di scapito.

3. Il significato dei vocaboli si dilata e restringe a vicenda. I termini dapprima individuali diventano a poco a poco generici; o dopo aver errato pel genere discendono alla specie, e s'arrestano nuovamente nell'individuo. *Animale* è la denominazione delle bestie, *pontum* dinota il mare in generale, e la voce generica *aequor* è discesa a indicare unicamente la pianura marittima. Gli Assassini, popolazione dell'Asia, i Ribaldi, specie di milizia, son passati a caratterizzar collettivamente tutti i malfattori e i sicari. Questi passaggi alterano il valor delle parole, e ne diversificano l'effetto.

4. I vocaboli soggiacciono ad una successiva e perpetua metamorfosi di propri in traslati, di traslati in propri; nella qual trasmigrazione so d'aver mostrato in altro luogo[2] che passano per

1. Capitolo *In lode di Aristotele*, 34-6. 2. *Opere* di Demost[ene], t. VI, osserv[azione] 1 alla *Filipp. II* (C.). Cfr. *Opere*, XXVIII, pp. 151-62,

tre stati: d'immagine, d'indizio e di segno; secondo che la metafora o conserva la sua freschezza e vivacità, o sfiorisce a poco a poco, o viene in tutto a logorarsi ed a spegnersi. Così nella lingua tutto è alternamente figura e cifra. Questo cangiamento è però utile e necessario; poiché essendo i termini per la più parte, come abbiam mostrato di sopra, originariamente traslati, se questi conservassero sempre la loro doppia sembianza, lo spirito nell'ascoltare o nel leggere resterebbe stanco, abbagliato e confuso da una folla d'immagini assai spesso incoerenti e contradittorie: laddove essendosi per tal guisa introdotta nel linguaggio una serie di termini propri, lo scrittore può far scelta di quelli che corrispondono meglio al suo soggetto e al suo fine: le voci proprie servono come di chiave alle figurate, le figurate comunicano il loro lume alle proprie: così per una felice mescolanza s'aiutano reciprocamente l'immaginazione e lo spirito.

5. Similmente i termini derivativi e metonimici ritornano semplici caratteri qualora vengono a perder le tracce della loro derivazione, o perché passarono da una lingua all'altra scompagnati dal primitivo da cui derivano, o perché la cattiva pronunzia alterò in essi qualche elemento radical della voce, o perché alfine il tempo logorò la memoria di quell'idea, usanza, particolarità che diresse il primo nomenclator del vocabolo. Nel mentovato passaggio d'ambedue le specie di termini appassiscono i belli e i disacconci migliorano, coprendo la sconvenienza originaria sotto una cifra indifferente.

6. I vocaboli invecchiano per alcuna delle anzidette ragioni, per la sopravvenienza d'altri migliori, per la rivoluzion dell'idee che rende più familiari nuove allusioni, per la maggior delicatezza e talora fastidiosità dell'orecchio, per il reciproco commercio dei popoli, per l'autorità di qualche scrittore accreditato che inalzò un qualche vocabolo sulle rovine d'un altro, finalmente per la semplice sazievolezza dell'uso e per capricciosa vaghezza di novità.

Da tutte queste osservazioni fluisce per necessaria conseguenza una verità non osservata, che la lingua in capo a qualche secolo, anche conservando intatta la sua forma esterna, diviene però intrinsecamente ed essenzialmente diversa nel valore, nel color, nell'effetto.

dove sono svolte anche altre idee accennate in questo paragrafo e nel seguente.

XIV. Quindi ne seguono alcuni corollari importanti per chi ama di filosofar nelle lettere.

1. Da ciò si rileva l'estrema difficoltà di giudicar adeguatamente delle opere scritte in una lingua morta o straniera, riuscendo spesso impossibile di conoscer con precisione qual fosse allora lo stato attuale e individual dei vocaboli, quale il senso accessorio predominante, se i colori delle metafore fossero vivaci o sfumati, e se le voci derivative conservassero l'impronta originaria, o se questa fosse già corrosa dall'uso e ridotta a segno indistinto.

2. Questa teoria ci presenta la soluzione di due fenomeni, in apparenza contradittorii, che hanno luogo nei nostri giudizi intorno gli autori classici: l'uno, che molti luoghi delle loro opere ci sembrano appena mediocri, che pur sappiamo aver destato negli antichi ammirazione ed applauso: l'altro, che spesso troviamo in essi ammirabile e trascendente ciò che forse i contemporanei trovavano comune, e talor anche difettoso o disadatto; come sappiamo aver gli antichi trovata la «patavinità» in Livio[1] e il «pingue e peregrino» nei poeti di Cordova,[2] e qualcheduno anche in Cicerone[3] medesimo. Poiché per l'una parte gli antichi, conoscendo più intimamente il valor dei loro vocaboli, doveano spesso gustar un'occulta allusione, ove noi non ne scorgiamo pur l'ombra, e ravvisar un'immagine ove noi non osserviamo che un cenno; dall'altra, facendoci noi uno studio ponderato dell'opere degli antichi, qualora i termini ci presentano un'etimologia nota o una traslazione sensibile, crediamo volentieri che quei vocaboli avessero sempre quell'enfasi che ci troviamo noi stessi, quando forse ell'era in tutto o in parte svanita; né sappiamo inoltre dubitare che quell'espressioni non fossero sempre le più aggiustate e felici, quando per avventura i lor coetanei dovevano trovarne più d'una di strana, disadatta ed audace. Così veggiamo che Eschine chia-

1. *in Livio*: cfr. Quintiliano, *Inst. orat.*, I, V, 56, dove è riferita la testimonianza di Asinio Pollione. 2. *nei poeti di Cordova*: cfr. Cicerone, *Pro Arch.*, 10. 3. «Rufus qui toties Ciceronem allobroga dixit», Iuven[alis: cfr. *Sat.*, VII, 214, «Rufo che tante volte chiamò allobrogo Cicerone»; ma gli editori moderni leggono: «Rufum, quem totiens Ciceronem allobroga dixit»]. Sarà questa una calunnia, ma pure doveva avere un qualche fondamento, almen d'apparenza. Chi di noi saprebbe dire ove stesse? Inoltre Cicerone alla fazione degli atticisti, e forse a Bruto stesso, non sembrava abbastanza puro (C.).

ma «spauracchi» e «mostri»[1] alcune frasi di Demostene, che a noi sembrano vivaci ed energiche.

3. Quindi pure venghiamo ad intendere come accada che fra gli scrittori nostrali, quelli specialmente che si distinguono per sceltezza ed ornamenti di lingua, molti ci colpiscano al vivo e ci sembrino pieni di grazie, che riescono freddi ed insipidi agli stranieri che pure intendono la nostra lingua, e come poi quegli stessi in capo a qualche periodo di tempo non facciano più nemmeno sul nostro spirito la stessa impressione di prima, in guisa che talora siamo tentati di ammirar la bontà dei nostri maggiori nell'ammirarli cotanto.

4. Finalmente, quel che più importa, viene da ciò a dimostrarsi la necessità di rinfrescar di tempo in tempo il colorito della lingua coll'introdur nuovi termini, nuove derivazioni e metafore, se vogliamo che l'espressioni siano assortite al sentimento, nel che è posta tutta la bellezza e vivacità dello stile. Questo bisogno però non è sentito al vivo che da due classi d'uomini, i ragionatori e gli appassionati: i primi analizzando più sottilmente oggetti ed idee, e colla loro chimica intellettuale sciogliendole a vicenda e ricomponendole, e formandone or gruppi or atomi, trovano scarsa e disadatta la lingua per dar un nome adeguato alla popolazion successiva dei loro esseri nozionali: gli altri poi, colpiti profondamente dagli oggetti della loro passione, e ingombri di sempre nuovi fantasmi, si lagnano di non trovar nella loro lingua se non colori svenuti[2] e logori, e d'esser costretti a presentar una copia languida e inanimata del quadro che il cuore dipinge nella loro fantasia con tratti di foco. Perciò quand'anche volesse fingersi che si fossero già scoperti e denominati tutti gli oggetti possibili, la lingua agli uomini di questa specie riuscirebbe ancor povera, perché il frasario del genio e del sentimento è sempre inesausto.

XV. Continuando il nostro esame sulle parti rettoriche della lingua faremo un cenno delle frasi. Siccome queste constano di due termini, l'uno dei quali modifica o determina il primo, oppure riceve l'azione comunicata dall'altro, così la frase dee partecipar delle qualità dei vocaboli da cui è composta. Quindi ciò che abbiam detto dei pregi o difetti di essi può bastare per le frasi me-

1. *Oraz. contro Ctesifonte.* Vedi l'osserv. a quel luogo, t. VI, *Op.* di Demost., p. 250, ediz. di Padova (C.). 2. *svenuti*: sbiaditi.

desime: quindi le frasi formate da nomi o verbi indifferenti serviranno bensì all'uso, non però all'ornamento della lingua, né potranno qualificarsi per bellezza o deformità, come le altre formate di vocaboli d'un'altra specie. È però da osservarsi che la frase in forza della riunione dei termini può anche ricevere un altro pregio distinto da quello che hanno i termini stessi presi da sé. Consiste questo nel contrasto sia del nome che modifica la sostanza, sia del verbo che agisce sopra l'oggetto. Questo contrasto è di due specie, contrasto di somiglianza e contrasto di riflessione. *Sitibondo di sangue* presenta un contrasto di somiglianza: uno di riflessione può scorgersi nella bella frase di Cicerone a Cesare, «tu vincesti la vittoria».[1] Perché queste frasi sian belle, convien che il loro contrasto possa conciliarsi per mezzo o dell'analogia o dell'analisi. L'analogia concilia felicemente il primo, poiché sono analoghi tra loro tanto il sangue e l'acqua, quanto la sete e il desiderio violento: il secondo è conciliato dall'analisi, poiché, analizzando le cause della guerra e gli effetti della vittoria, si scorge tosto esser egregiamente detto che vinca la vittoria chi trionfa di quelle passioni che sono destate e fomentate dalla medesima. All'incontro il celebre «sudate, o fochi»[2] dell'Achillini non può conciliarsi in verun senso, e perciò non è un contrasto, ma una contradizione nei termini. Ciò basterà aver toccato, giacché le frasi che si ricercano dagli scrittori appartengono piuttosto allo stile che alla lingua. Pure la lingua stessa ne offre da sé molte e molte rese comuni dall'uso, e considerate come termini semplici e propri, le quali esaminate a dovere si trovano dedotte dagli accennati principii, e perciò possono aver pregio o biasimo, secondo la lor convenienza o stranezza. Tal è la frase contadinesca *la terra va in mare*, usata dai villani senza intenderci mistero, e tale sarebbe il *gemmare vites* dei Latini, se questa, come credea Quintiliano,[3] fosse una vera metafora. Ma questo ingegnoso retore prese certamente un abbaglio, essendo la gemma delle viti termine proprio, perché gli uomini, e molto più i Romani, furono prima agricoltori e poi ricchi; e le gemme delle viti erano conosciute da loro molti secoli innanzi

1. Cfr. Cicerone, *Pro Marc.*, IV, 12: «ipsam victoriam vicisse videris».
2. Inizio del sonetto indirizzato dall'Achillini a Luigi XIII per la presa di La Rochelle e la liberazione di Casale. Lo citerà anche il Manzoni nei *Promessi sposi*. 3. Cfr. *Inst. orat.*, VIII, VI, 4. E cfr. anche Cicerone, *De orat.*, III, XXXVII, 155.

che quelle dei monti.[1] Bensì eccellente con tal parola è la frase metaforica di Lucrezio «herbae gemmantes rore recenti».[2]

XVI. Al fondo material della lingua appartengono i modi proverbiali, ossia certe frasi contenenti un senso allusivo o una comparazione indiretta o in generale qualche espressione simbolica. Introdotti questi nei discorsi familiari come di giurisdizione comune, e registrati ne' vocabolari dietro l'esempio di qualche classico scrittore, sono accolti ben volentieri dagli altri, e usati indistintamente per buoni come si fa dei vocaboli. A fine però di fissar con qualche maggior esattezza il loro pregio legittimo, osserveremo che tutti questi modi possono dedursi da cinque fonti: natura, scienze, arti, usanze, particolarità. Gioverà arrestarsi alquanto su ciascheduno.

1. Alla natura si riferiscono quei modi che si fondano sopra le proprietà degli animali o d'altre sostanze fisiche. Essendo tali proprietà reali, permanenti, e potendo comunemente esser note, le allusioni che si fanno ad esse, istruttive insieme e dilettevoli, avranno tanto maggior pregio e vaghezza, quanto sarà più espressa ed aggiustata la convenienza tra il soggetto e l'intendimento. Tra queste però sarà dovuta la preferenza a quelle che alla bontà assoluta aggiungono la relativa, vale a dir quelle che sono tratte da proprietà così note e familiari che al solo accennarsi il loro rapporto balzi agli occhi da sé, e colpisca vivamente chi ascolta. Conciossiaché una nazione grande essendo sparsa per molte e diverse provincie, non tutti gli abitanti possono aver familiari gli oggetti medesimi, e osservarne le qualità. Quindi, a cagion d'esempio, una frase allusiva ai pesci sarà meglio intesa e gustata dagli abitanti delle coste marittime, che dai mediterranei o dagli alpigiani. Le fiere e gli uccelli presenteranno frasi più vive ai popoli cacciatori che agli agricoli, i quali avranno osservati meglio i fenomeni delle cose rurali. Ora una lingua essendo spesso comune a popoli di clima e situazione diversi, dal trovarsi in qualche buo-

1. Alla prima lettura di Quintiliano io aveva portato questo giudizio, che trovai poscia avvalorato dal Du Marsais nella sua opera dei tropi (C.). Allude al *Traité des tropes* (1730) di César Dumarsais (1676-1756), che fu anche collaboratore dell'*Encyclopédie* per la parte grammaticale. 2. Il passo di Lucrezio, *De rer. nat.*, V, 461-2, suona esattamente così: «aurea cum primum gemmantis rore per herbas / matutina rubent radiati lumina solis» («appena per l'erbe ingemmate dalla rugiada rosseggia l'aurea luce mattutina del raggiante sole»).

no scrittore usato un modo proverbiale non ne segue perciò che lo stesso sia ugualmente buono per tutti gli altri, potendo darsi che ciò ch'era chiaro e spiritoso in un luogo, riesca nell'altro oscuro ed insipido. Il proverbio *quest'è il pesce pastinaca*, applicato a una cosa che non ha né capo né coda,[1] sarà più gustato dai cenobiti ittiofaghi che dai carnivori. I Latini chiamano *stellio* un uomo livido e maligno per la storia dianzi accennata della sua pelle: ora chi dicesse d'uno ch'*egli ha l'anima della tarantola*, sarebbe per avventura inteso in Calabria più che fra noi; ove un'anima di scorpione sarebbe meglio appropriata a quell'anime nere e schifose che cercano distinguersi col pungiglione venefico.

2. Per una consimil ragione non saranno sempre le più acconce quelle frasi proverbiali che pur avrebbero in se stesse il massimo pregio, voglio dir quelle che si traggono dalle scienze, e si vanno introducendo dagli scienziati; e ciò perché, essendo fondate sopra rapporti reconditi e comunemente inosservati, non possono esse sfavillar negli occhi a guisa di lampo, e destar negli animi un senso vivido e pronto, nel che è posto il maggior pregio di questi modi. A proporzione però che i lumi della dottrina si diffonderanno per la nazione, andrà essa parimenti addimesticandosi con questi modi, e il maggiore o minor uso di questi potrebbe valere a darci un'idea dei progressi dello spirito, e delle conoscenze di ciaschedun popolo. Tocca agli scrittori di genio, a quelli che uniscono la scienza alle grazie dello stile, di spargerla d'una luce piacevole, di abituar insensibilmente la massa della nazione a quei modi che nel seme d'una frase portano il germe d'una dottrina, e sarebbero forse il mezzo il più efficace di accomunar senza sforzo colle classi inferiori le notizie utili e i risultati della scienza. Non può negarsi che i Francesi in questo secolo, accoppiando i lumi dell'eloquenza a quelli del sapere, non siano altamente benemeriti colla loro nazione di questo felice progresso. L'Italia partecipò anch'essa del commercio delle loro opere, e non è raro tra noi sentir al presente anche nella bocca d'uomini non abbastanza iniziati nei misteri delle facoltà[2] un frasario allusivo alle facoltà stesse, frasario che a poco a poco va passando anche

1. *Il proverbio . . . coda*: il proverbio nasce dal fatto che il pesce pastinaca, oltre a non avere la testa sporgente, veniva venduto con la coda mozzata (cfr. il Tommaseo-Bellini, *s. v.*). 2. *facoltà*: discipline universitarie.

negli scritti. Sì, ma questi sono francesismi: ohimè! lasciamo per ora questa piaga; noi la toccheremo a miglior tempo, e vedremo allora se vi sia qualche lenitivo che possa disacerbarla. Osserveremo intanto che altro è la frase proverbiale, altro la comparazione: questa da qualunque scienza sia tratta può sempre esser ottima, purché sia aggiustata; perché sviluppandosi in essa il punto del rapporto non v'è pericolo d'imbarazzo e d'oscurità, laddove nella frase proverbiale la notizia si suppone e si accenna: quindi lo scrittore nell'uso di queste deve esser molto più cauto e meno arrischiato. Quando però io dissi che le frasi dedotte dalle scienze non sono sempre le più acconce, intesi rapporto agli usi che può farne la lingua negli scritti destinati all'intelligenza del maggior numero, quali sono le opere d'istruzione pratica, la poesia teatrale, l'eloquenza sacra, deliberativa, forense, la storia, i romanzi e simili cose: ma qualora un uomo dotto ed eloquente prende a trattar con facondia di cose che suppongono dottrina dinanzi ad altri dotti suoi pari, non potrà niegarglisi il diritto di far uso di allusioni intese e gustate ugualmente dal parlatore e dagli ascoltanti: «tractant fabrilia fabri».[1]

Non lascerò d'osservare, su questo articolo, che le allusioni scientifiche saranno meglio dedotte da fatti e leggi naturali, che da sistemi filosofici; poiché potendo questi esser falsi, come troppo spesso lo furono, le frasi che ne portassero l'impronta o verrebbero a perpetuar l'errore, o essendosi quel sistema mandato da lì a qualche tempo nella sua patria, voglio dir nel paese delle chimere, rimarrebbero esse un gergo vano, un segno insignificante. Sono restate ancora fra noi alcune frasi di questa specie, che mostrano quanto fosse diffusa comunemente e radicata in tutti gli spiriti l'astrologia giudiziaria:[2] *aver ascendente sopra d'alcuno; nascer sotto cattiva stella.* La seconda ha perduto la miglior parte della sua grazia, poiché ha perduto la credenza su cui fondavasi; e la prima non s'intende più, e desta solo un'idea confusa di superiorità tratta dall'*ascendere* in generale, che non ha più veruna relazione coll'ascension delle stelle. Da questo fonte ci è pur derivata la voce *disastro*, ossia «influsso di stella malefica»: senso che antica-

1. Orazio, *Epist.*, II, I, 116 («ogni artigiano sa maneggiare i propri arnesi»).
2. *astrologia giudiziaria*: espressione tecnica, che indicava l'astrologia che, dall'osservazione degli astri, giudicava il destino e il carattere degli uomini.

mente dava al termine molto maggior espressione e vivacità; laddove non prendendosi ora che nel senso general di «sciagura», non suscita come prima un gruppo distinto d'idee, né gli resta altra bellezza che quella del suono, che le conserva un posto nello stile maestoso e poetico.

3. Le arti[1] sono pressoché tutte comuni alle nazioni giunte a un grado notabile di civilità: perciò i modi proverbiali che ci somministrano, essendo universalmente intesi, possono produr prontamente il loro effetto, e trovarsi opportuni ed acconci. Se non che avendo l'opinione spesso capricciosa dei popoli attaccata a certe arti l'idea di bassezza, è assai comune che una frase di questa specie, graziosa in una provincia, riesca sconcia nell'altra, e forse nella stessa in tempi diversi. Perciò non tutti i modi tratti dalle arti che regnavano nel paese ch'era la sede della lingua, ossia del dialetto dominante, devono però credersi ugualmente belli, e degni d'esser ammessi dagli scrittori che vivono in un altro secolo ed in un'altra città.

4. Men perfette delle frasi delle tre specie precedenti, perché d'intelligenza meno universale, son quelle tratte dalle usanze, benché forse abbiano per qualche tempo una più interessante vivacità. Ma appunto non l'hanno che per qualche tempo: cangiano le circostanze della nazione, un'usanza è scacciata da un'altra, l'interesse dell'antica svanisce, a poco a poco se ne perde anche la memoria; allora il modo allusivo è come un'essenza svaporata, ed esso non ha più pregio se non presso qualche erudito che vi fa sopra un laborioso commento, e se si continua ad usarla, ella non è più che un segno convenzionale che non ha veruna influenza sul gusto. E qui non sarà inutile l'osservare che questo smarrimento successivo delle antiche usanze, siccome sgraziatamente rende sempre meno gustabili gli autori delle lingue dotte, così reca un pregiudizio notabile a quelli che per necessità o per scelta continuano ad esercitarvisi. Poiché le frasi antiche, fondate sopra usanze che più non esistono, possono tutto al più intendersi, ma non sentirsi; giacché in luogo d'un color vivace non mandano che un'ombra sfumata, e non essendo legate colla serie delle nostre idee familiari, non destano verun interesse se non sforzato e fattizio;

1. *arti*: la parola è qui usata nel suo significato più generale, e comprende anche le professioni e i mestieri.

anzi talora fanno coll'idee nostre una discordanza spiacevolissima, come la fece il Bembo, il Castiglione e qualche altro cinquecentista, adattando le frasi idolatriche dei Romani alla liturgia del Cristianesimo.[1] Ma lasciando stare anche questa troppo palpabile assurdità, qual grazia può aver più la formula *bonis avibus*[2] attaccata a un pregiudizio insensatissimo dei Romani? E poiché i vecchi sessagenari per loro fortuna non si gettano più giù dal ponte, qual vivacità può trovarsi nel dar ad alcuno il titolo di *senex depontanus*?[3] E se il mal caduco non disturba più i comizi, qual pregio vi sarà nel chiamarlo *morbus comitialis*?[4] L'*oleum et operam perdere*,[5] tratto dalla lotta, non potrebbe più riferirsi se non all'olio della lucerna che perde invano qualche studioso, stillandosi il cervello con poco frutto. La frase comunissima dei Latini *in arenam descendere*[6] ha ella più senso, non che grazia, in bocca d'un cattedratico che parla la prima volta dall'alto? Perciò se chi scrive latinamente vuole spiegar le idee presenti colle formule antiche, fa lo stesso come chi volesse abbigliarsi con abiti tagliati sull'altrui dosso. Se poi scrivendo di cose nostre vuol destar un senso vivo e proporzionato, si trova talora costretto a inventar nuovi termini, nuovi accozzamenti, nuove allusioni, e farsi trattar da barbaro da tutti gli scolastici, che stabiliscono per dogma di religione latina non potersi in questa innovar un iota senza sacrilegio; benché vi sia qualche ardito eterodosso che crede d'aver buone ragioni di pensar anche su questo alquanto altrimenti.[7]

1. *Poiché . . . Cristianesimo*: è probabile che il Cesarotti abbia presenti le osservazioni analoghe, sull'impossibilità di esprimersi efficacemente valendosi di parole e modi latini, dell'Algarotti nel *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua* (1750). Cfr. M. PUPPO, *Storicità della lingua* ecc., cit., pp. 539-40. 2. *bonis avibus*: letteralmente «con uccelli favorevoli», con riferimento all'uso romano di prendere gli auspici dal volo degli uccelli; quindi, «con favorevoli auspici». 3. *senex depontanus*: allude alla spiegazione di Festo: «*depontani* senes appellabantur, qui sexagenarii de ponte deiciebantur». 4. *morbus comitialis*: un caso di epilessia nei giorni dei comizi veniva considerato di cattivo augurio, e provocava l'annullamento delle deliberazioni prese. 5. *oleum . . . perdere*: la frase si riferiva al costume di ungersi d'olio prima di accingersi alle gare di lotta. 6. *in arenam descendere*: «scendere nell'arena», quindi «entrare in gara». 7. *Dovea bene aver l'anima di bronzo quel latinista che osò rimproverare all'elegantissimo Flaminio il nuovo vocabolo *floricomus*. Ma io sono ben certo che la primavera a cui egli applicò quell'amenissimo epiteto, glie ne avrà avute molte grazie. Il Flaminio rispose sensatamente al Zanchi sulla libertà di coniar voci nuove in lingua latina. La sua opinione fu poi com-

Tutte le lingue sono sparse di questi modi proverbiali tratti dalle usanze. Ottimi fra gli altri son quelli che appartengono a costumanze nazionali, inveterate, cognite universalmente, alle leggi del governo, ai riti solenni d'una religione diffusa, qual sarebbe per esempio: *esser iniziato nei misteri della politica*, o *della filosofia*; giacché i misteri di Cerere e i loro arcani veneratissimi in tutta l'antichità sono noti e celebri anche ai tempi nostri. Quanto agli altri tocca allo scrittore di gusto il conoscer il punto in cui cessano d'esser opportuni e calzanti, e non son da darsi che ai ferravecchi. La lingua francese ci darà un esempio degnissimo d'esser qui riferito. La guerra detta della *Fionda* ebbe un'origine assai curiosa.[1] Nel 1648 una frotta di garzoni avea preso il vezzo di radunarsi in una contrada, e dividersi in due bande, le quali giocavano a lanciarsi dei sassi colla fionda. Questo giuoco avendo delle conseguenze serie, gli ufiziali della *Police* vennero più volte a scacciarli; ma quei garzoni fingendo di sbandarsi, appena gli ufiziali aveano rivolte le spalle, che tornavano a sasseggiarsi come prima. Nacquero nel tempo medesimo i tumulti fra il Parlamento e la Corte, sotto il ministero del Mazarini; e temendosi che il Parlamento non prendesse qualche risoluzione contraria alle mire del governo, il duca d'Orleans intervenne in quell'adunanza, a fine di tener in qualche freno gli spiriti. Il consiglier Bachaumont vedendo che la presenza del duca impediva che i membri del Parlamento parlassero con libertà: «Ora» disse «è forza star cheti, ma quand'egli sarà partito, noi torneremo a frombolar come va». Questo detto allusivo al giuoco dei fanciulli fece fortuna, e girò per tutte le bocche. I malcontenti comparvero coll'insegna

battuta da vari critici nostrali ed esteri, e passa generalmente per un paradosso. Parmi però che questa opinione possa piantarsi sopra una base più salda, ma converrebbe avanzar qualche teoria che parrebbe un paradosso più grande. È meglio tacere, e contentarsi d'errare in latinità in compagnia del Flaminio (C.). Allude alla polemica fra il Flaminio e Basilio Zanchi, a proposito del neologismo citato. Invece, a provare «contro il Flaminio non potersi aggiungere nuove voci alla lingua latina», dedica un apposito paragrafo il Galeani Napione nel suo trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* (lib. III, cap. I, § 6, cfr. edizione di Torino, Balbino, 1791, che è quella tenuta presente dal Cesarotti, II, pp. 23-30). 1. *Mém. du card. de Retz*, t. II; de Brosse, *Form. méch. des lang.*, t. II (C.). Paul de Gondi, cardinale di Retz (1613-1679), lasciò nei suoi *Mémoires* un quadro spregiudicato e vivissimo della sua vita e della sua epoca.

d'una frombola in sul cappello, ed ebbero il nome di *frondeurs*, o di «frombolieri», e da indi innanzi il verbo *fronder* non ebbe altro senso che quello di «mormorar del governo». Non v'ha dubbio che l'espressione non avesse allora, e non dovesse conservar per qualche tempo, molta grazia e vivacità, anche per il rapporto felice che avea quella guerra, che potea dirsi la parodia delle guerre civili, con un giuoco buffonesco di giovinastri insolenti; ma finalmente, cangiate affatto le circostanze, cessati gl'interessi e scemandosi la memoria della prima origine, la voce *fronder* non risvegliò più le stesse idee accessorie che ne facevano il principal merito, e restò solo nella lingua per significar in generale la disposizione di mormorar delle cose pubbliche. È verisimile che col tempo ella diventi sempre più generale e si applichi ad ogni specie di mormorazione, né le resterà altra bellezza se non se quella che le viene dalla somiglianza tra uno che scaglia una fionda contro d'un altro, e chi fa segno ai colpi della sua maldicenza la riputazione altrui. Le allusioni della natura, se forse hanno una grazia men viva, l'hanno però ben più stabile e universalmente diffusa che quella delle usanze.

5. Di assai minor pregio di tutte, anzi difettose o prossime al difetto, sono le frasi proverbiali tratte dalle particolarità, voglio dire relative a cose, fatti, persone, accidenti, novelle della vita privata; come quelle che uniscono l'oscurità alla bassezza, mancano d'utilità e d'interesse, divengono col tempo insipidi enigmi, solo degni di formar il gergo dei begli spiriti della plebaglia. Tali sono quelli ond'è tessuto il *Pataffio*[1] di ser Brunetto, di cui basterà per darne un saggio il principio:

Squasimodeo, introcque, e a fusone,
né hai, né hai, pilorza con mattana,
al can la tigna, egli è mazzamarrone:

1. Il *Pataffio*, poemetto in terza rima, intessuto di proverbi e riboboli fiorentini, fu un tempo attribuito a Brunetto Latini, ma risale certamente a qualche secolo dopo. Fu stampato per la prima volta a Napoli nel 1788, ma il Cesarotti ne avrà avuto notizia tramite il Varchi, che cita appunto i versi ricordati più avanti nell'*Ercolano* (cfr. edizione di Milano 1804, I, p. 143).

tali moltissimi di quelli che il Varchi raccolse nell'*Ercolano*,[1] quasi fossero gioie, come: *più tristo che tre assi*, *più cattivo che Banchellino*, *far le scalee di S. Ambrogio*, *dondolar la mattea*, *far come il cavallo del Ciolle*, *dire a uno il padre del porro*, *vendere i merli di Firenze*, *aver scopato più d'un cero*, e cent'altre spiritosaggini di simil fatta: tali al fine quei tanti che sono sparsi nel *Morgante* e nel *Malmantile*,[2] che pur da più d'uno si tengono per le delizie della lingua, e che propriamente non sono che il frasario di quello stile che i Francesi chiamano *burlesco*, in senso di buffonesco e plebeo, stile che pressoché sino ai nostri giorni fu da molti con vergogna dell'Italia confuso col faceto, il che sarebbe presso a poco lo stesso come confondere le caricature d'un Sosia[3] colle grazie di Luciano.

XVII. Resterebbe tra le parti rettoriche ad esaminar gl'idiotismi, ma ciò che abbiamo a dirne si renderà più chiaro, poscia che avremo parlato delle parti logiche della lingua.

Sono queste comprese tutte nella sintassi, della quale giova distinguere la materia e la forma. Chiamo materia della sintassi la collezione[4] di tutte le parti del discorso e dei loro accidenti: forma, la collezione dei segni destinati a indicar gli accidenti delle stesse parti, la loro relazione reciproca, i loro rapporti di dipendenza e la collocazione di ciascheduno per formar un tutto coordinato

1. Nell'*Ercolano*, dialogo scritto da Benedetto Varchi nel 1560-1564 (ma pubblicato postumo solo nel 1570), l'autore espone le proprie idee intorno alla questione della lingua, riallacciandosi al Bembo e allo Speroni. Le frasi citate più avanti dal Cesarotti vengono così spiegate dal Varchi stesso: *più tristo che tre assi* e *più cattivo che Banchellino* si dicono di uno «se si vuol mostrare lui essere uomo per aggirare e fare stare gli altri»; *far le scalee di S. Ambrogio* «significa dir mal d'uno»; *dondolar la mattea* e *far come il cavallo del Ciolle* si dice «di quelli che si beccano il cervello, sperando vanamente che una cosa debba loro riuscire, e ne vanno cicalando qui e qua»; *dire a uno il padre del porro* «significa riprenderlo e accusarlo alla libera, e protestargli quello che avvenire gli debba, non si mutando»; *vendere i merli di Firenze*, si diceva di quei faccendieri che «si spogliavano in farsettino per favorire o aiutare qualcuno, come dice la plebe, a brache calate»; *aver scopato più d'un cero*, di chi «per essere pratico del mondo, non è uomo da essere aggirato o fatto fare» (cfr. *Ercolano*, ed. cit., I, pp. 142-56, 168, 175, 183). 2. *Il Malmantile racquistato*, poema eroicomico di Lorenzo Lippi (1606-1665), e scritto in una lingua ricca di idiotismi e riboboli fiorentini. 3. *Sosia*: è il servo di Anfitrione nell'*Amphitruo* di Plauto. Con la frase *le caricature d'un Sosia* il Cesarotti allude in genere al linguaggio comico plautino, a cui antepone, con significativa preferenza, le *grazie* dello stile di Luciano. 4. *la collezione*: il complesso.

e connesso. Le parti del discorso ne sono i membri necessari, ed ove alcuno ne manchi, il discorso riescirà manco o imperfetto. Finché la lingua non ha fissato una serie di segni per ciascheduna di queste parti, ella è barbara, imperfetta, piena d'oscurità, inetta agli usi dello spirito, essa è la lingua d'un popolo balbo:[1] non è se non se dopo ch'ella si è provveduta di questi segni che si rende atta a spiegar esattamente l'idee e le loro modificazioni, e si presta alle arti di filosofare e di scrivere. Le lingue dei popoli colti hanno a un di presso lo stesso numero di queste parti. Esse formano il fondo della grammatica naturale. Nomi, pronomi, verbi, avverbi, preposizioni, congiunzioni si trovano in ogni lingua. Esse non si distinguono se non nella maggiore o minor finezza di osservar gli accidenti dei membri principali, e di contrassegnarli in un modo fisso e distinto. Il maggior numero e la maggior precisione di questi segni subalterni rendono la lingua più precisa e più filosofica. V'è però talora anche in questo un'abbondanza superflua, ch'è piuttosto una ridondanza imbarazzante.[2] Tal forse potrebbe parere il duale dei Greci, di cui essi medesimi fanno pochissimo uso; tale la terminazion femminina nelle seconde e terze persone dei verbi presso gli Ebrei. Evvi un'altra abbondanza sterile e assolutamente viziosa benché non osservata, che trovasi in tutte le lingue più nobili: quest'è quando si moltiplicano i segni senza che sia moltiplicata l'idea o nella sostanza o negli accidenti. Che giovano mai alla lingua latina e greca le varie declinazioni dei nomi? Qual vantaggio ne viene a quelle e alle nostre dal noiosissimo imbarazzo di tante coniugazioni che fanno la croce di chi vuole impararle? Una sola forma pei nomi sostantivi distinti solo nel genere, una per gli adiettivi ed una pei verbi avrebbe reso la lingua più analoga e semplice, e meno tediosa ed imbarazzata. Il vantaggio che può risultarne per lo stile nella varietà materiale di tanti suoni, può mai esser posto in confronto

1. *balbo*: balbuziente. 2. *È però curioso ad osservarsi che certe ridondanze le quali sembrano figlie del lusso e della finezza di spirito, si trovano talora nelle lingue dei popoli più meschini e più barbari. La lingua dei Caraibi, come osserva il sig. Herder, si divide in certo modo in due, ogni sesso ha la sua: quella degli Uroni ha tutti i verbi doppi, uno per le cose animate, l'altro per le inanimate (C.). Il luogo dello Herder ricordato dal Cesarotti si trova nel *Saggio sull'origine del linguaggio* (cfr. la traduzione di G. Necco, Mazara-Roma, S.E.S., 1954, p. 77).

colle difficoltà e colle spine di cui, mercé questa inutile varietà, è seminata la lingua? Il vantaggio del metodo contrario è tanto sensibile, ch'io non so repeter l'origine dell'uso che predomina nelle antiche lingue e nelle nostre se non se dall'accozzamento primitivo di varie popolazioni e dalla somma difficoltà di ridur tutti gl'individui d'una nazione ancora informe ad assoggettarsi ad una medesima analogia di terminazioni.

Lasciando star ciò, veggiamo che la materia della sintassi ci è presentata dalla natura, ed ha una ragione intrinseca che la rende pregevole, generale, uniforme. Ma la forma di essa è piena di diversità: la scelta dei segni, l'ordine materiale dei loro rapporti sono convenzionali e arbitrari. Questa parte conseguentemente non ammette la qualificazione di bella o difettosa, poiché non è diretta da una ragione sensibile di preferenza, ma fluisce o dalla costituzione dei primi elementi della lingua, o dalle circostanze che decisero della sua origine, o dai motivi incogniti e forse capricciosi che determinarono i primi fondatori della medesima. Né in questa parte veruna lingua colta può vantarsi d'una piena superiorità sopra le altre; poiché quantunque dalla diversità delle forme sintattiche ne risultino conseguenze diverse che rendono una lingua più atta dell'altra ad esprimere le modificazioni dei concetti o dei sentimenti, tutte però prese nella loro totalità producono un effetto uniforme, poiché tutte diedero all'Europa in ogni genere di scrittura autori eccellenti, che non lasciano desiderare i più celebri delle altre nazioni; e gli svantaggi stessi che una sintassi parrebbe avere rispetto all'altra su qualche articolo, divengono strumento di bellezze d'un'altra specie, in guisa che tutte le lingue illustri maneggiate da scrittori di genio trovano nelle loro opere un equivalente compenso.

Se però ogni forma di sintassi può dirsi in se stessa buona egualmente, ella non è del pari nell'uso che se ne fa da chi scrive. A fine di determinar con fondamento ciò che la renda o difettosa o pregevole, la divideremo nelle quattro parti che la compongono: le desinenze, la concordanza, il reggimento, la costruzione. Nelle tre prime il merito propriamente non consiste che nell'evitar il difetto, ma la quarta, oltre la bontà logica e grammaticale, può dar luogo ad una bellezza rettorica. Osserveremo prima, in generale, che l'oggetto della sintassi è quello di render il discorso chiaro, preciso, coerente all'ordine e alla connessione delle idee; tutto ciò

dunque che genera oscurità, imbarazzo ed equivoco si oppone al fine della sintassi e l'offende, né può mai giustificarsi dall'uso. Né vale il dire che l'abitudine supplisce al difetto e raddrizza il senso, poiché altro è l'esser inteso, altro il farsi intendere, e chi scrive non parla solo a chi possiede la sua lingua, ma insieme ad ogn'altro che vuole apprenderla. Quando però l'oggetto della sintassi sia in salvo, qualche piccola negligenza collocata giudiziosamente può talora diventar una grazia, rappresentandosi con essa la franchezza sicura e libera del discorso naturale e non lavorato. Dopo ciò diremo qualche cosa di ciascheduna di queste parti.

XVIII. 1. Le desinenze sono il segno il più caratteristico della lingua. Sono esse che determinano gli accidenti dell'azione e i rapporti delle sostanze. La sola distinzione dei casi rese le lingue latina e greca più disinvolte, più agili, più passionate, più armoniche. Ogni desinenza dee dunque esser indizio di una osservabile e individuata modificazione, che diversifica in qualche senso la cosa. Se questi segni si confondono, tutto il sistema delle idee sarà indistinto e confuso. Due perciò saranno i difetti di questa specie: la moltiplicità delle desinenze per una sola idea e la moltiplicità delle idee sotto una sola desinenza. Ma il primo difetto, quando una desinenza non si confonde con altre, è almeno compensato dalla varietà del suono utile allo stile e grato all'orecchio, laddove il secondo genera un'ambiguità in ogni senso spiacevole. Dovrà dunque aversi per imperfezione della lingua greca, che pure è così abbondante, l'aver negl'imperfetti e negli aoristi la prima del singolare affatto la stessa colla terza plurale, *etypton*, *etypton*,[1] imperfezione che non trovasi nei verbi latini.

2. La necessità della concordanza si rende evidente da sé. Il violarla è un costringer le idee a far a' cozzi tra loro. Benché questa regola sia universalmente ricevuta, pure tutte le lingue si permettono delle licenze, alcune delle quali non possono giustificarsi nemmeno al tribunale della più discreta ragione. Tal è quella stranissima dei Greci che accordano i nomi neutri plurali col verbo singolare. Meritano maggior indulgenza quelle sconcordanze di termini che nascono dalla concordanza dell'idea, e possono dirsi sconcordanze materiali e apparenti, come allorché un singolar col-

1. *etypton*, *etypton*: prima persona singolare e terza plurale dell'imperfetto di τύπτω, «batto».

lettivo, ch'è in fondo un plural travestito, si accorda con un verbo plurale, o come quando Orazio, avendo chiamata Cleopatra «fatale monstrum»,[1] segue a parlar di lei col relativo «quae», pensando che cotesto mostro metaforico era una donna. Questa specie di sconcordanze può talora rappresentar bene il color del discorso, a cui non disdicesi una certa sprezzatura animata. Ma tutte le altre sconcordanze, ad onta di qualunque esempio, saranno difetti reali, tuttoché i grammatici vogliano nobilitarle col nome di certe figure scolastiche, che potrebbero chiamarsi i palliativi dei solecismi degli autori classici.

3. Il reggimento consiste nella forma particolare che dee prender un nome per indicar la sua relazione con un altro nome, o con un verbo che lo precede e lo regola. Questa forma presso i Greci e i Latini viene indicata dai casi, e dai moderni che nè mancano, coi vice-casi.[2] Regna in questa parte nelle lingue molto d'arbitrio, che ne rende l'acquisto malagevole, a dir vero, con poco frutto. Che la scelta non fosse determinata da veruna ragione intrinseca, si scorge da ciò che nella lingua greca, per esempio, si darà il genitivo ad un verbo che domanda l'accusativo nella latina, e da ciò pure che talora nella lingua stessa il medesimo verbo si regge in due modi, come fra noi *domandare* ha ugualmente il terzo caso ed il quarto, e 'l *plenus* presso i Latini regge a suo grado ora il secondo, ora il sesto. Ciò serve di nuova prova a ciò che abbiam detto sin da principio, che le lingue non si formarono sopra un piano concertato e ricevuto generalmente, ma sull'accozzamento accidentale delle varie abitudini d'uomini liberamente parlanti, abitudini che a poco a poco si andarono avvicinando e rassettando alla meglio con un'analogia naturale, che non poté però mai togliere affatto le irregolarità originarie introdotte dall'arbitrio e convalidate dall'uso. E certo sarebbe stato assai meglio per tutte le lingue che non regnasse in esse tanta varietà capricciosa di reggimenti, quando una o due forme bastavano a segnar la dipendenza dei nomi dai verbi. Almeno se ne fosse usata una sola per tutti i verbi che rappresentano idee della medesima specie: ma no; il tatto e l'odorato presso i Greci domandano costantemente il secondo caso, e la vista il quarto; quando il gusto e l'u-

1. *Carm.*, I, XXXVII, 21 («mostro fatale»). 2. *vice-casi*: segnacasi, preposizioni.

dito hanno il privilegio d'averne due a' loro servigi. La ragione di queste varietà lascerò cercarla agli Edipi grammaticali:[1] quanto a me crederò sempre che tutto questo ammasso di regole non serva che a facilitare i solecismi, e a difficoltar le lingue, senza aggiunger loro né utilità né bellezza.

4. La costruzione[2] abbraccia le leggi della collocazione dei termini componenti le frasi, a fine di presentar all'intelligenza il concetto in quel lume che lo faccia ravvisar meglio e nelle parti e nel tutto. Abbiam detto di sopra che questa parte, a differenza delle tre precedenti, non è puramente logica, e che la scelta della costruzione non ha un semplice merito grammaticale, ma insieme anche è suscettibile d'una bellezza rettorica. Per farlo sentire riguarderemo la costruzione, prima secondo il numero de' suoi membri, poi secondo l'ordine della loro disposizione. Quanto al primo punto la costruzione sarà piena o difettiva. Ella è piena quando il sentimento esce corredato di tutto punto, e d'ognuna anche delle minime parti che lo rendono perfettamente chiaro e compito: difettiva all'opposto, qualor manca d'alcuna di esse. La costruzione difettiva non è però sempre difettosa; anzi talora divien espressiva, energica e pittoresca. L'uomo concepisce un pensiero, e molto più un sentimento, tutto in un punto, ma non può spiegarlo se non successivamente: perciò tutto quest'apparecchio di termini di cui fa uso non è dovuto che alla necessità, ed egli non ricorre ad esso che contro voglia. Nella fretta ch'egli ha di comunicare agli altri le idee che lo ingombrano, vorrebbe, se fosse possibile, esprimersi con un sol nome: quindi è portato naturalmente a sopprimere tutto ciò che non è precisamente necessario o che può facilmente supplirsi. Tal è la disposizione dell'uomo, specialmente se sia riflessivo e troppo affollato d'idee, e molto più se si trovi in uno stato d'impazienza, d'ansietà, di passione. Analoghe sono pur anche le disposizioni di quei che ascoltano, e ciò in maggior grado a proporzione della curiosità, dell'affetto

1. *Edipi grammaticali*: allude, con un certo disprezzo, ai grammatici che si affaticano a risolvere quesiti che al Cesarotti sembrano futili e insolubili indovinelli. 2. *La costruzione*: sulle discussioni settecentesche intorno a questo problema, e in particolare sulla posizione del Cesarotti, cfr. A. VISCARDI, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, cit., pp. 193-214, e M. PUPPO, *Storicità della lingua* ecc., cit., pp. 532-6.

o della prontezza e vivacità dell'intelligenza che sdegna i ritardi, e riguarda come un'offesa del suo amor proprio la soverchia sollecitudine d'accuratezza. La costruzione difettiva o ellittica avrà dunque un pregio quando serva a rappresentar la fretta, la rapidità, il tumulto, il turbamento degli affetti; o vaglia a fissar lo spirito sopra un'idea dominante, o a vibrar con più forza un detto o un tratto energico e caratteristico, che sarebbe ritardato o rintuzzato dagl'imbarazzi d'una costruzione più regolare. Questa sintassi, se non è bella, è però naturale e innocente, qualora il termine soppresso può supplirsi prontamente e senza veruno sforzo; e così fatte soppressioni regnano comunemente in tutte le lingue. Ma ella sarà difettosa quando genera oscurità ed equivoci, quando omette un termine necessario non facile ad indovinarsi, e specialmente se ciò si faccia nei discorsi sedati, istruttivi, e senza verun oggetto che la compensi. La costruzione, rispetto all'ordine, è di due specie: diretta e inversa; l'una s'attiene all'ordine analitico delle idee, l'altra al grado della loro importanza e dell'interesse che ne risente chi parla: la prima serve meglio all'intelligenza, l'altra parla più vivamente all'affetto. Si è creduto generalmente sino a questi giorni che la costruzione diretta fosse quella della natura, quella dell'arte l'inversa: i ragionatori di questo secolo osservarono sagacemente che la cosa è tutta all'opposto, e che la sintassi inversa è figlia spontanea della natura, la diretta è frutto della meditazione e dell'arte, e nata solo dall'impotenza di spiegar i nostri sentimenti coll'altra in un modo pienamente e costantemente intelligibile.[1] Le lingue antiche, provvedute di casi declinabili, preferirono l'inversa, e quindi ebbero il mezzo di presentar le idee più importanti nel punto di vista il più luminoso; d'intrecciare col principale i sentimenti intermedi che lo illustrano e lo rinforzano; di accrescer l'interesse colla sospensione; di raccoglier come in un centro tutti i sentimenti parziali nell'ultimo termine, e colle loro forze riunite piombar sul cuore; finalmente di formar col periodo una specie di concerto imitativo e graduato di suoni corrispondenti alla scala del sentimento: pregi tutti che difficilmente possono conseguirsi allo stesso grado colla sintassi diretta, resa ne-

1. *i ragionatori . . . intelligibile*: allude in particolare al Dubos, al Batteux e al Condillac. L'opinione opposta era stata invece sostenuta, fra gli altri, dal Dumarsais, dal Beauzée e dal Diderot e, in Italia, dal Baretti (cfr. A. VISCARDI, l'articolo citato nella nota precedente).

cessaria alle nostre lingue per la sola mancanza dei casi. Ma gli scrittori di genio sanno indocilire la loro lingua, e per mezzo d'una delicata e giudiziosa desterità ravvicinarla senza sforzo ai pregi delle altre, ed aspergerla di straniere bellezze. Quindi veggiamo che la francese stessa, ch'è la più schizzinnosa fra le moderne, s'accosta talora, ove può farlo senza durezza ed oscurità, alla sintassi latina, cercando qualche inversione parziale o nei sensi intermedi o nei termini. Lo stesso fecero i grandi scrittori italiani, tra i quali mi giova ora di rammentar il luogo del Petrarca nella sua insigne canzone all'Italia, ove, dopo aver detto:

Vedi, Signor cortese,
di che lieve cagion che crudel guerra;

segue con felice inversione:

e i cor che indura e serra
Marte superbo e fero
apri tu, Padre, e intenerisci, e snoda:[1]

con che sembra presentar a Dio i cuori induriti che fanno l'idea principale, acciò egli li renda soggetto della sua azione d'aprirli e d'intenerirli. Il Boccaccio, seguito dal Bembo e da tutti i cinquecentisti, trattone il Davanzati,[2] per dar armonia alla lingua italiana cercò di snaturarla, affettando l'inversioni della latina e l'ondeggiamento periodico. Il francesismo, che sembra il gusto predominante del secolo, tende a renderla soverchiamente precisa e logica nella sua costruzione colla frequenza degl'incisi, coll'infilzar i sentimenti l'un dopo l'altro piuttosto che l'un nell'altro intrecciarli, e con un certo tuono familiare o filosofico, che repugnano ugualmente alla sintassi indiretta. Ma i pochi italiani ben disciplinati non men che liberi sanno coglier i vantaggi preziosi della costruzione latina, senza rinunziar a quelli della loro propria. Qualora dunque uno scrittore giudizioso saprà usar di questa libertà, anche in modo che non abbondi d'esempi, purché non generi scompiglio nel senso e sforzo nell'intendimento,

1. Cfr. *Rime*, CXXVIII, 10-4. La lezione esatta è un po' diversa: « Vedi, segnor cortese, / di che lievi cagion che crudel guerra; / e i cor che 'ndura e serra / Marte superbo e fero, / apri tu, padre, e 'nteneristi e snoda ». 2. Bernardo *Davanzati*: cfr. p. 301 e la nota 1.

non dovrà perciò tacciarsi d'arditezza condannabile o di peccato di violata sintassi, ma piuttosto credersi benemerito della lingua, a cui procaccia qualche atteggiamento nuovo e felice. Ma non sarà verun pregio, anzi un'affettazion puerile e un difetto del pari grammatical che rettorico, il travolgere l'ordine fra noi naturale dei termini, e dar la tortura alle frasi a fine di preparar al verbo il posto d'onore, collocandolo in fin del periodo, senza verun oggetto utile e per la semplice vaghezza d'imitar la struttura di due secoli fa, e di generare un vano e insignificante rimbombo; quando la sola scelta dei vocaboli maestrevolmente disposti con naturale artifizio può dar ai sentimenti un'armonia fluida, espressiva, varia, piacevole, uscita dalla cosa, non estorta sforzatamente dall'arte.

XIX. Passeremo ora agl'idiotismi, che sono certe forme di dire irregolari, elittiche, meno comuni, e più relative al modo di esprimer l'idea o 'l sentimento, che al vocabolo o alla frase che li rappresentano. Di questi modi ve ne sono moltissimi in ogni lingua, e si credono comunemente così propri di ciascheduna, che siano assolutamente incomunicabili. Sopra di essi io non farò che una distinzione non osservata, ed è che alcuni di questi sono idiotismi grammaticali, ed altri rettorici. I primi son quelli che non esprimono nulla di più di quel che potrebbe spiegarsi con una frase o una costruzione ordinaria, e perciò non avendo veruna bellezza particolare sono in fondo capimorti della lingua; benché dalla corrente dei grammatici o dagli scrittori pregiudicati si chiamino vezzi. Gli altri son quelli che dinotano un modo particolar di percepire o di sentire in chi parla, ed insieme coll'idea principale risvegliano per mezzo della struttura le idee accessorie di delicatezza, d'ingegnosità, di rapidità o simili altre che l'accompagnano nello spirito del parlatore. Quali siano le conseguenze di questa distinzione, lo vedremo in altro luogo.

XX. Abbiamo esaminato, quanto basta al nostro oggetto, non meno le parti logiche che le rettoriche della lingua. Dalla riunione d'ambedue queste parti formasi ciò che si chiama il genio delle lingue: idolo, come si crede comunemente, superbo, intrattabile, sufficiente a se stesso, sdegnatore di qualunque comunicazione o commercio. Se ciò sia vero, e sino a quanto, mi riserbo a trattarlo nella parte terza, contento per ora di osservar una sola cosa: che questo genio è biforme, e può distinguersi in due, l'uno de' qua-

li può chiamarsi genio grammaticale e l'altro rettorico: il primo dipende dalla struttura meccanica degli elementi della lingua e dalla loro sintassi; l'altro dal sistema generale dell'idee e dei sentimenti che predomina nelle diverse nazioni, e che per opera degli scrittori improntò la lingua delle sue tracce. Questa distinzione potrà darci qualche lume atto a rischiarar un po' meglio un argomento intorno al quale, s'io non erro, è più facile il disputar che l'intendersi.

Parte III

Delle regole che possono dirigere uno scrittor giudizioso nel far uso delle varie parti della lingua.

SOMMARIO

I. Correzione grammaticale di due specie. II. Conseguenze di questa distinzione, e avvertimenti rispetto all'uso. III. Qualità che costituiscono la bontà intrinseca d'un vocabolo. 1. Un termine proprio non esclude il bisogno d'un altro nuovo. 2. Esempi importanti di vario genere. 3. Dei sinonimi. IV. Diritti degli scrittori rispetto ai vocaboli. 1. Del diritto di ringiovenire i termini antichi. 2. Avvertenze e applicazioni. V. Diritto d'ampliare il senso dei vocaboli: più ristretto dell'altro. VI. Utilità della scienza etimologica per ben usar dei vocaboli. VII. Diritto di coniar termini nuovi. Licenza del neologismo condannata. VIII. Lingua nazionale; primo fonte di vocaboli nuovi. IX. Delle parole composte. X. Dialetti nazionali; secondo fonte. XI. Lingua latina; terzo fonte. Proposizione del Salviati derisa. Latinismi del *Vocabolario* condannabili. XII. Lingua greca; quarto fonte. Abuso del grecismo in alcune scienze, e in particolare nella medicina. XIII. Lingue straniere; quinto fonte. Dell'introduzione dei termini francesi. XIV. Novità di frasi derivata dalla novità dei vocaboli. Osservazioni critiche sulle metafore antiche e moderne. XV. Avvertenze sopra le frasi proverbiali. XVI. Discussione sopra gl'idiotismi. XVII. Esame da farsi rispetto ad essi. XVIII. Utilità delle traduzioni. XIX. Discussione filosofica sul genio rettorico della lingua. XX. Conseguenza.

I. Quanto siam per dire in questa parte non sarà che un'applicazione dei principii stabiliti nella precedente.

Incominceremo dalle parti logiche e grammaticali, comprese tutte nella sintassi. Questo è il punto nel quale i zelatori della lingua fanno più che negli altri i severi e gli schizzinnosi, e dannano senza pietà chiunque si diparte poco o molto dai loro canoni. È fuor di dubbio che deesi rispettar la sintassi, come quella che forma

l'essenza e 'l carattere delle lingue, ed è altresì certissimo che il primo pregio d'uno scrittore è quello d'esser corretto. Ma gioverà di osservare che la correzione[1] è di due specie, le quali non debbono confondersi tra loro, come suol farsi comunemente: l'una è assoluta ed intrinseca, l'altra arbitraria e convenzionale. La prima consiste nell'osservanza di quelle cose che rappresentano la differenza, l'ordine e la connession delle idee, quali sono l'analogia, la concordanza, la costante distinzione dei segni, e la regolarità ed aggiustatezza delle costruzioni. Questa specie di correzione serve all'oggetto e alla perfezion delle lingue; ma non v'è forse alcuna lingua, nemmeno tra le più celebri, ov'ella sia compiutamente e costantemente osservata. In tutte, per le ragioni da noi mentovate di sopra, regnano più o meno anomalie, contradizioni, capricci, da cui non vanno sempre esenti neppur gli scrittori più rinomati e primari. La correzione convenzionale è posta nella conformazione alle leggi dell'uso: ora siccome questo è o ragionevole o indifferente o vizioso, così una tale osservanza partecipa delle sopraddette qualità; e talora piuttosto che correzione dovrebbe dirsi una scorrezione[2] autorizzata. Per la stessa ragione non tutti gli errori contro la sintassi sono dello stesso genere: altri di loro sono reali, altri d'opinione. I primi sono peccati gravi, gli altri non sono che venialità di picciol conto, e talora anche libertà meritorie. Alla prima classe appartiene tutto ciò che genera controsenso, imbarazzo, equivoco ed oscurità: alla seconda gli atti di ribellione o d'irriverenza alle pratiche del dialetto principale, o agli usi degli scrittori privilegiati, o alle parzialità e avversioni dei grammatici per certe parole, o per una fra molte particolar modificazione delle medesime, che a qualche profano potrebbe per avventura sembrare indifferentissima. Di questa specie sono tra noi il delitto del *per il* in luogo di *per lo* o di *pel*, e lo scandalo dell'*il zelo* per *lo zelo*, e l'enormità del *buonissimo* per *bonissimo*, e del *mai* senza il *non*, e dell'*i Dei* per *gli Dei*, e del *devo* per *debbo*, e dell'*abbenché* per *benché*, e del *soffrì*[3] per *sofferse*, così giustamente rimproverato al Tasso, e le bestemmie del *resi* in cambio di *rendei*, e del *vissuto*, *empito*, *concepito*, *assolto*, piuttostoché *vivuto*, *empiuto*, *conceputo*, *assoluto*: modi tutti di cui non so se sia più evidente la

1. *correzione*: correttezza, regolarità grammaticale. 2. *scorrezione*: scorrettezza, errore di grammatica. 3. *soffrì*: nel verso «molto soffrì nel glorioso acquisto» (*Ger. lib.*, I, 1, 4).

reità o deplorabile la conseguenza. Sopra l'una e l'altra specie d'errori suol farsi uguale schiamazzo dai timorati grammatici, che in cose tanto gelose non ammettono parvità di materia: pure è degno d'osservazione che siccome le scorrezioni della prima classe offendono anche i men colti, così quelle della seconda non fanno pressoché alcuna sensazione nel maggior numero dei letterati, trattone quei soli che si sono formati, sto per dire, un «gusto d'autorità». L'Ariosto fra i nostri autori d'alta sfera è in questo genere il più licenzioso d'ogn'altro e il meno scusabile: le scorrezioni del *Furioso* occupano presso il Nisiely[1] molte e molte pagine. Pure non solo questo difetto non pregiudicò punto al favore universale di quel poeta in tutta l'Italia, ma, quel ch'è più curioso, lo stesso *Infarinato* Salviati,[2] il persecutore del Tasso, il capomastro della «bigotteria» della lingua, lo ammise senza scrupolo fra i pochi eletti che figuravano alla testa del *Vocabolario*.[3] Il Goldoni è tutt'altro che scrupoloso su questo articolo, e se Metastasio non è scorretto, non è nemmeno ricercatore delle schizzinnose squisitezze del toscanesimo: pure l'uno e l'altro di essi ugualmente insigne nella sua specie, oltre che formano le delizie di tutta l'Italia, resero la nostra lingua alquanto più nota e cara all'Europa, di quel che facessero i Villani ed i Passavanti.[4] Non si trova presso il Parini né un *I'*, né un *E'*, né un ribobolo o verun'altra lascivia del parlar toscano, per usar la frase del Berni:[5] contuttociò non so credere che i Toscani sensati del nostro secolo osassero porre in confronto i *Canti Carnascialeschi* o la *Compagnia del Mantellaccio*[6] col *Mattino* e col *Mezzogiorno*. Ora se le lingue son fatte per l'uso delle nazioni, e se il senso di chiunque le ascolta o legge è il

1. *Nisiely*: con lo pseudonimo di Udeno Nisieli, Benedetto Fioretti (1579-1642) pubblicò i suoi *Proginnasmi poetici*, raccolta di osservazioni critiche spesso pedanti e maligne, ma talora acute, intorno all'Ariosto e ad altri scrittori. 2. Leonardo *Salviati* (1540-1589), accademico della Crusca (dove aveva assunto il nome di *Infarinato*), principale promotore del *Vocabolario* dell'Accademia stessa, pubblicò censure aspramente polemiche contro la *Gerusalemme liberata*. 3. *Vocabolario*: della Crusca. 4. *i Villani ed i Passavanti*: la *Cronaca* di Giovanni, Matteo e Filippo Villani e lo *Specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti sono fra i testi più frequentemente citati nel *Vocabolario* della Crusca. 5. *lascivia . . . Berni*: la frase non è del Berni ma del Lasca, in un sonetto *In lode delle rime di Francesco Berni*, 12-3: «non offende gli orecchi della gente / colle lascivie del parlar toscano» (cfr. G. Grazzini, *Scritti scelti*, a cura di R. Fornaciari, Firenze, Sansoni, 1911, p. 248). 6. *Compagnia del Mantellaccio*: capitolo burlesco stampato per la prima volta anonimo (ma certo di autore toscano) nel 1568.

solo tribunal competente in tali materie, quai pregi o quai difetti son questi, che non sono curati o sentiti se non se da una piccolissima parte della nazione, la qual pure non saprebbe allegare una ragione appagante delle sue preferenze o della sua schifiltà? Un'altra prova della poca importanza di questa specie di scorrezione si trae dall'osservare ch'ella è appena riconosciuta, non che sentita, dai dotti e colti stranieri, anche i più versati nelle altrui lingue. Il Voltaire esalta l'Ariosto per l'esatta purità dello stile.[1] Il Vaugelas[2] e gli altri grammatici francesi trovano più d'uno di questi difetti nei loro scrittori più celebri e in Racine stesso; il Voltaire ne rilevò un gran numero nelle sue note a Cornelio:[3] pure fra tanti italiani appassionati per la lingua francese appena oso credere che uno o due ci avessero posto mente senza questi avvisi, e sono più certo che niuno ne resta offeso, o trova perciò i suddetti autori meno pregevoli.[4] All'incontro nelle qualità essenziali della sintassi, sia la lingua nostrale o straniera, l'Europa tutta non ha che un giudizio e una voce, perché i pregi o i difetti di questa specie hanno un fondamento di realità e non d'opinione. Checché ne sia, quanto si è detto finora dee più servir per chi giudica, che per chi scrive. Un saggio scrittore nelle cose che non ammettono una poziorità[5] sensibile, cercherà di sfuggire anche i difetti apparenti, se non altro per non irritare il «bigottismo», ugualmente pericoloso in letteratura ed in società.

1. *Il Voltaire . . . stile*: veramente nella voce *Épopée* del *Dictionnaire philosophique* (cfr. *Oeuvres*, XVII, Paris, Hachette, 1903, p. 419) il Voltaire elogia l'Ariosto solo per il «molle et facetum», per «l'urbanité» e «l'atticisme» del suo stile. 2. Claude Favre de *Vaugelas* (1585-1660), uno dei principali compilatori del *Dictionnaire de l'Académie*, e autore di *Remarques sur la langue française*. 3. *note a Cornelio*: i *Commentaires sur Corneille*, pubblicati nel 1764. 4. *Probabilmente doveano esser di questo genere convenzionale le scorrezioni dell'orator Marco Antonio, il quale per detto di Cicerone «inquinate loquebatur»; cosa che non gl'impedì di dividere la palma dell'eloquenza col suo celebratissimo collega Marco Crasso. È verisimile che siano dello stesso ordine anche quelle tante che un non so qual francese, per detto del sig. Napione, trovava quasi in ogni facciata delle opere del Thomas, e delle quali l'Europa o non s'avvede o non se ne cura (C.). Il giudizio di Cicerone su Marco Antonio è nel *Brutus*, XXXVII, 140. Antoine Léonard *Thomas* (1732-1785) fu al suo tempo notissimo soprattutto come autore di *éloges*; il giudizio su di lui è riportato dal Galeani Napione nella sua opera *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. II, cap. I, § 2, ed. cit., I, p. 102. Cfr. anche la discussione intorno al Thomas nelle lettere scambiate fra il Cesarotti e il Vannetti, e riportate in questo volume. 5. *poziorità*: preferibilità.

II. Ma per dir qualche cosa di più preciso, parmi che possano stabilirsi due canoni atti a conciliar la ragione e l'arbitrio.

1. L'uso, qualunque siasi, fa legge quando sia universale e comune agli scrittori ed al popolo, né, ove sia tale, può mai riputarsi vizioso, poiché finalmente il consenso generale è l'autore e 'l legislator delle lingue. Ma se una nazione separata in diverse provincie, senza una capitale ch'eserciti veruna giurisdizione monarchica sopra le altre, avrà un dialetto principale e una lingua comune, l'uso anche generale del dialetto primario non potrà dirsi universale, né per conseguenza aver forza di legge se non quando resti autorizzato dal consenso della nazione, e accolto dalla lingua comune. Così gli atticismi non erano leggi della lingua greca, ma idiotismi particolari degli Ateniesi, e così tra i fiorentinismi quei soli debbono risguardarsi come obbligatorii, che furono unanimemente adottati dagli altri celebri scrittori d'Italia.

2. Qualora fra gli scrittori celebri v'è discordanza nell'uso, deve esser lecito a chi scrive di determinarsi col suo giudizio, nel che non dovrà consultare il maggior numero degli esempi, ma la miglior ragion sufficiente. Conciossiaché per una parte la diversità dell'uso mostra che non v'era legge precedente che obbligasse più a quella forma che a questa, e che ambedue s'accordano col genio della lingua; dall'altra la moltiplicità degli esempi deriva spesso da tutt'altro che da ragioni di preferenza; poiché molti autori, specialmente del dialetto predominante, o seguono le scorrezioni del popolo o non la guardano in questo punto troppo sottilmente, e trovando due o più modi ugualmente autorizzati dall'uso, colgono assai spesso il primo che lor si offre, e continuano poscia ad usarlo per accidentale abitudine. Così noi tutto giorno nel nostro idioma vernacolo abbiamo alla bocca un qualche termine piuttosto che un altro d'ugual valore, senza che sappiamo noi stessi il motivo di questa materiale predilezione. Ora la regolarità maggiore della sintassi deve essere la ragion sufficiente in queste materie: con che si rettifica l'uso e si perfeziona la lingua. Che se la moltiplicità degli esempi, come talora accade, sta per la parte men ragionevole, osino i buoni scrittori sostener la migliore, e in poco tempo avrà ella il doppio vantaggio e della ragione e del numero.

In forza di questi principii, senza mendicare autorità, condanneremo i modi *voi amasti* o *amassi*, *io andasse*, come sconcordanze

patenti; e 'l *noi amassimo* per *amammo* come equivoco; e 'l *torniano* per *torniamo*, e *lui* e *lei* nel retto,[1] e *gli* nel terzo caso plurale o nel singolar femminino; e 'l *siete* per *sete*, e 'l *mosterrò* per *mostrerò*, e 'l *mia* per *miei* o *mie*, e *facessino*, e *riseno* o *risono*, come forme tutte viziose o strane o disanaloghe; tuttoché proprie del dialetto fiorentino, e comunissime qual più qual meno agli scrittori più antichi e autorevoli della lingua. Per la ragione contraria crederemo meglio detto, perché inserviente alla distinzion delle persone, *tu abbi* che *tu abbia*, ed *io amavo* ch'*io amava*; benché il primo sia poco approvato, e 'l secondo proscritto dai grammatici che fulminano sentenze coi loro testi alla mano. Né perché gli antichi usino *egli* in plurale, vorremo perciò lodarlo, né perché il Boccaccio e tutti i Fiorentini senza eccezione siansi fatto una legge di dir *gliele diede* per *glielo diede*, cesseremo di crederlo una sconcordanza stranissima: né adotteremo gli abusi della plebe e di qualche scrittor fiorentino nello storpiare e travisare i vocaboli, come in *oppenione*, *sopperire*, *pistolenza*,[2] *pricissione*, *piuvico*,[3] *ritruopico*,[4] *obbrigare*, *interpetre*, e *drieto*, e *albitrio*, e *lalde*,[5] e cento altri che infettano il *Vocabolario*; né ci parrà un bel che il sostituire alla loro foggia il *d* al *g*, o il *g* all'*u* consonante, dicendo *diacere* e *pagone* piuttosto che *giacere* e *pavone* alla foggia comune d'Italia; né supporremo d'aver colto il fiore dell'atticismo quando con apparente sconcordanza avrem detto *uom leggieri*, *roba fine* alla fiorentina, in vece di *leggiero* e *fina* colla terminazione universale e legittima; né ci lasceremo indurre a credere che le figure grammaticali e gli esempi vagliono a giustificare il *sì* per *sino a tanto che*, o il *non fosse* per *se non fosse stato*, o varie altre costruzioni oscure ed equivoche, che si trovano nel Boccaccio e negli altri autori del beato ed aureo Trecento; né finalmente raccoglieremo come gioie tutti i così detti vezzi di lingua, il più delle volte o insignificanti o viziosi: ben avvisandoci che questi son di quei modi che caratterizzano i dialetti particolari, e che una città rimprovera all'altra come difettosi e ridicoli, e che in conseguenza possono tutto al più tollerarsi, ma non meritano d'essere trasformati in bellezze e cercati smaniosamente dagli scrittori. Né sempre, ove regna la diversità dell'uso, dovrà lo scrittor giudizioso attenersi alla maggior esattezza della sintassi, ma talora farà gran senno a sacrificarla o

1. *retto*: nominativo. 2. *pistolenza*: pestilenza. 3. *piuvico*: pubblico. 4. *ritruopico*: idropico. 5. *lalde*: lode.

alla convenienza del numero o all'agilità o all'energia o alle altre qualità dello stile, e talora anche a una giudiziosa e piacevole varietà, specialmente in que' luoghi ove si tratta più di dipingere o muovere, che d'istruire. Ma il sentire ove e perché si convenga meglio di servire all'accuratezza o all'espressione, è cosa di finissimo conoscimento, che può solo ispirarsi del[1] gusto interprete nato e dominator delle regole.

III. Le parti logiche danno alla lingua perspicuità ed aggiustatezza, le rettoriche le comunicano bellezza e vivacità. Tra queste faremo in primo luogo alcune osservazioni pratiche sopra i vocaboli.

1. Attenendosi ai principii da noi stabiliti di sopra, chi scrive non avrà più mestiere di rimescolare gli archivi delle parole per dar adeguato giudizio della loro intrinseca qualità. Quando un termine è conveniente all'idea, quando rappresenta vivamente l'oggetto o colla struttura de' suoi elementi o con qualche somiglianza o rapporto; quando inoltre è ben derivato, analogo nella formazione, non disacconcio nel suono, di qualunque autore egli siasi, a qualunque data appartenga, sia esso parlato o scritto o immaginato, sarà sempre ottimo, e da preferirsi ad altri insignificanti, strani, disadatti, che non abbiano altra raccomandazione che quella del *Vocabolario*.

2. Debbonsi rispettare i vocaboli propri quando siano unici, ricevuti generalmente ed intesi, poiché, quand'anche fossero di quella specie che abbiam di sopra chiamata termini-cifre, la buona sorte d'esser unici e costantemente affissi ad un oggetto particolare ne suscita immediatamente l'idea, e la rappresenta spiccata nelle sue individuali sembianze; nel che consiste il primo pregio e l'opportunità dei vocaboli. Non dee credersi non pertanto che l'unicità e l'universalità d'un termine proprio escluda sempre il bisogno d'un altro nuovo, in guisa che l'introdurlo sia in ogni caso un'affettazione viziosa, quando all'opposto molte voci per vantaggio della lingua e per uso dell'intelligenza domanderebbero il soccorso d'un qualche termine suffraganeo che supplisse al loro difetto. Di fatto i vocaboli nozionali essendo rappresentativi d'idee complesse, e queste non essendo che una collezione di semplici, né ciascheduno individuo convenendo sempre nel numero delle

1. *del*: l'edizione pisana ha «dal», che correggo con l'Ortolani, seguendo l'edizione del 1785.

semplici che formano il fascio delle altre, ma ora soprabbondando, ora mancandone alcuna; ne segue che il termine unico, destinato a connotare una idea complessa, generi equivoci, oscurità e questioni di parole che si sarebbero prevenute colla distinzion dei vocaboli. Disputarono molto i teologi e i ragionatori se le virtù dei pagani fossero vere virtù: disputa vana, nata solo da ciò che gli uni nel formar l'idea complessa di virtù v'includevano quella di religione, che dagli altri non si credea necessaria. La guerra pedantesca suscitata in Parigi contro il nuovo genere della commedia passionata[1] non aveva altro fondamento fuorché il non esserci originariamente un termine che distinguesse la rappresentazione delle avventure interessanti della vita privata da quelle dei difetti ridicoli.

Non è meno desiderabile la duplicità dei termini nelle nozioni morali, al di cui vocabolo è annessa dall'uso l'idea accessoria di lode o di biasimo, benché la cosa vi sia per se stessa indifferente, né si accosti all'innocenza o alla colpa che per l'oggetto, le misure o le circostanze.[2] La compiacenza deliziosa d'un uomo onesto per le sue azioni virtuose non ha un titolo preciso che la distingua dalla superbia; né la giustizia che un Socrate rende tranquillamente a se stesso è segnata con un carattere proprio e diverso dalla millanteria d'un Trasone;[3] quindi è facile al volgo e all'anime basse o maligne di dare ai sentimenti nobili il color del difetto o del vizio. La voce *voluptas* dei Latini screditò più del dovere la dottrina moral d'Epicuro; i vocaboli *amor proprio*, *in-*

1. *commedia passionata*: il Cesarotti allude alla *comédie larmoyante*, i cui argomenti erano appunto i casi tristi e dolorosi della vita quotidiana, e sulla cui legittimità estetica molto si discusse in Francia nel secolo XVIII, con l'intervento anche del Beaumarchais e del Diderot. 2. *Mai non si rese più sensibile l'importanza della duplicità dei termini nelle nozioni morali quanto ai tempi nostri, nei quali può dirsi con verità che il mondo è posto sossopra dalla fraudolenta e tirannica unicità d'alcuni vocaboli. Odasi come parla un celebre scrittor francese, il cui testimonio è in più d'un senso autorevole. «È ben da compiangersi che la lingua non abbia che un solo termine per dinotare alcune nozioni politiche, e che abbia confidato agli adiettivi e alle perifrasi la cura di marcarne le distinzioni anche più notabili. Io dico seriamente che se ci fossero stati due nomi particolari, un dei quali designasse la libertà saggia, e l'altro la libertà senza limiti, questa liberalità di lingua ci avrebbe risparmiate molte disgrazie», N.R.F. (C.). La sigla corrisponde probabilmente a Necker, [*De la*] *Révolution française*, opera pubblicata a Parigi nel 1796. 3. *Trasone*: è un personaggio dell'*Eunuchus* di Terenzio, che riprende il tipo del plautino *miles gloriosus*.

teresse, *lusso*, *usura*, *passione*, presi costantemente in senso vizioso, generarono idee false, persecuzioni pericolose, declamazioni violente.

> *Hi motus animorum atque haec certamina tanta*
> nominis *exigui iactu compressa fatiscunt.*[1]

Quindi i ragionatori, che appunto si distinguono dai semidotti nella maggior aggiustatezza dei loro gruppi nozionali, sentono spesso il bisogno d'un nuovo segno che li rappresenti adeguatamente, bisogno creduto chimerico da tutti quelli il di cui spirito, posto al livello comune, non è mai tormentato da una nuova combinazione d'idee che tenti di sprigionarsi.

Gli oggetti fisici, come reali e costanti, qualora abbiano un nome proprio, sembra che debbano andarne contenti, senza ricercar di più. Pure anch'essi passano per vari stati, e soggiacciono a molte modificazioni esterne ed interne. Chi può asserire che non sia opportuno e forse talor necessario il fissarne alcuna con un vocabolo? Gli Ebrei aveano due termini, l'uno appropriato all'erba vergine, e l'altro alla fecondata.[2] Questo doppio nome, se si fosse trovato nella nostra lingua, non avrebbe agevolata al popolo e diffusa la conoscenza del doppio sesso delle piante? Dicesi che gli Arabi abbiano 200 vocaboli per dinotar il cavallo. Sia questo, se vuolsi, un lusso stranamente eccessivo: ad ogni modo è certo che quella nazione deve aver osservato in quell'animale una folla di differenze mal distinte da noi, perché compresse e confuse in un solo termine. Il comune degli uomini e degli scrittori non conosce il bisogno di questa moltiplicità; solo gli uomini che per dovere, per professione o per genio si applicano a studiar gli oggetti della natura e dell'arte, sentono il vantaggio di aver un vocabolo che fissi l'idea senza equivoco, e la presenti all'intelligenza di chi gli ascolta per farne il soggetto delle loro riflessioni. Lasceremo ora decidere a chi sa ragionare qual sia maggior assurdità, quella d'immaginarsi che gli scrittori approvati abbiano esaurito tutti i termini successivamente necessari, o quella di obbligar tutti gl'individui d'una nazione a lasciar abortire le

1. Adatta Virgilio, *Georg.*, IV, 86-7, sostituendo *nominis* a «pulveris», e *fatiscunt* a «quiescent» («Questi movimenti e queste così grandi lotte degli animi sono frenati e dissolti dal getto di un piccolo nome»). 2. Michaelis, *Dissert. sur la lang.* (C.). Su quest'opera cfr. la nota 2 a p. 333.

loro idee piuttosto che servirsi d'un termine non registrato nelle tavole della lingua.

3. I sinonimi sono assai minori di numero di quel che si pensa. Abbiamo osservato di sopra che molte voci sinonime nell'idea principale son diverse nell'accessoria, né possono usarsi indistintamente. Il conoscerne le differenze è spesso opera di molta finezza e sagacità. Sarebbe desiderabile che nella lingua italiana si facesse una raccolta di sinonimi, come la fece nella francese l'ab. Girard;[1] ma a fine di renderla preziosa ed utile non solo ai letterati, ma insieme anche agli eruditi filosofi, converrebbe aggiungere alle differenze dell'uso quelle del loro senso primitivo ed intrinseco, seguendo i vestigi dell'etimologia e le loro trasmigrazioni successive, e rintracciando le ragioni che finalmente ne determinarono il significato ad un'idea più che all'altra: notizia ugualmente opportuna e a chi scrive a' tempi nostri, e a chi vuol giudicare fondatamente delle opere di quei che scrissero.

Quando i sinonimi siano veramente tali in ogni senso, e non differiscano fuorché nel materiale della parola, lo scrittore giudizioso non si farà schiavo degli esempi o dell'uso più comune d'un qualche dialetto, ma fra due termini ugualmente analoghi ad altri già ricevuti nella lingua sceglierà quello che colla sua struttura o colla terminazione corrisponda meglio all'effetto che vuol destarsi, e s'adatti al colore o all'intonazione general dello stile. Non solo in due parole di suono diverso, ma nella stessa, la differenza d'una vocale, la semplicità o il raddoppiamento d'una lettera non sono indifferenti a uno squisito conoscitor di queste materie, che distingua la natura dei vari generi e i diritti della prosa e del verso. Per un orecchio sensibile ai menomi elementi dell'imitazione, *insuperbisce* o *insuperba*, *inacerbire* o *inacerbare*, *intenebrito* o *intenebrato*, *lieve* o *leve* non son lo stesso. Perciò nell'uso di queste e simili voci lo scrittore non si farà scrupolo di discordare da se medesimo, purché s'accordi sempre coll'esigenza particolare della cosa e del senso che vuol destare in chi ascolta.

1. *come . . . Girard*: allude all'opera *La justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, pubblicata nel 1718 dall'abate Gabriel Girard (1677-1748) e ristampata con aumenti nel 1736, con il titolo *Synonymes français, leurs différentes significations* ecc.: primo tentativo di un vocabolario di sinonimi.

4. In una lingua viva e vegeta, coltivata da una folla d'ingegni forniti d'erudizione e di gusto, non altro che la tirannide d'un ridicolo pregiudizio può togliere agli scrittori moderni la doppia libertà conceduta ai loro antecessori di dispor dei vocaboli antichi e d'introdurne di nuovi; purché l'una e l'altra di queste operazioni sia fatta giudiziosamente e a proposito. Ciò potrebbe al più essere un problema se si trattasse della lingua parlata, che servendo agli usi comuni del popolo dee dipender in gran parte da' suoi capricci. Ma noi abbiam già mostrato, nella prima parte, che la lingua scritta ha molte intrinseche diversità che le danno diritti e privilegi diversi: ella dee considerarsi come il dialetto particolare d'una nazione non ristretta a veruna città, ma diffusa per ogni parte d'Italia, nazione composta del fiore degli uomini colti delle diverse provincie, che si regge a repubblica, che ha per tutto gli stessi principii regolativi, e la di cui libertà non riconosce altri vincoli che quelli della ragione. Essa vive in ogni luogo confusa coll'altra nazione più numerosa del popolo, si adatta alla sua capacità misuratamente, ma non ne riceve la legge; né il popolo stesso si è mai arrogato di dargliela, anzi ne rispetta le usanze, sa che la lingua di essa non può essere perfettamente intesa che dagl'iniziati, che, somigliante alla comune, n'è per diritto in vari punti diversa, e che, come la lingua degli dei presso Omero, ha molte locuzioni non usate ma venerate dagli uomini. Perciò qualora un letterato scrupoleggia sopra un termine o una frase non comune, e se ne mostra offeso per la semplice ragione che quel termine non è inteso o comunemente usato dal popolo, egli si degrada da se medesimo e si confonde col volgo. Egli è un cittadino illegittimo che si fa schiavo de' suoi servi.

IV. Rapporto ai vocaboli già ricevuti, la prima facoltà che si compete ad uno scrittore si è quella di ringiovenire opportunamente le voci invecchiate e richiamarle alla luce. Questo è un atto di pietà, un vero beneficio fatto alla lingua che si ripopola, come lo farebbe a un conquistatore chi trovasse il modo di ringagliardire gl'invalidi e mandarli di nuovo al campo. Questo rinnovamento accade alle volte naturalmente in ogni lingua: quel che si fa per caso non potrà farsi per arte? «Multa renascentur» dice Orazio «quae iam cecidere»: è vero ch'egli ci aggiunge «si volet usus»;[1] ma

1. Cfr. *Ars poet.*, 70-1: «Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus» («Molti vocaboli

quest'uso, a dirlo una volta per sempre, non deve egli aver un autore che gli faccia da padrino e lo introduca nel mondo? Si ripete eternamente che l'uso è il sovrano delle lingue; bel sovrano per mia fé, a cui s'impedisce di nascere! I Francesi sono ritrosi forse più d'ogni altro popolo a questo rinnovamento delle parole. Molti dei loro scrittori si lagnano che siano andati in disuso vari termini espressivi e calzanti di Montaigne, d'Amiot[1] e degli altri antichi. Si lagnino piuttosto della loro pusillanimità, che non ardisce di rimetterli in voga. Ma presso una nazione che ha una capitale e una corte, gli scrittori son men liberi, e le idee accessorie trionfano delle principali.[2] Fra noi questa libertà è la meno contrastata dalla setta dei zelatori. Non istà certamente in loro che non si rinnovi tutto il frasario del Trecento: essi piangono a cald'occhi sul deperimento giornaliero dell'antica lingua, e chi osa di ravvivare un termine dell'epoca primitiva, è certo di farli rimbambolire di tenerezza. Tutti i retori convengono che un certo colore d'antichità concilia maestà alle parole, come alle medaglie la ruggine. Benché ciò sia vero, e per conseguenza opportuno in qualche circostanza, specialmente nella poesia, non parmi però che questa sia generalmente una ragione bastevole per autorizzar un termine antiquato, ma che vi si richiegga qualche raccomandazione più intrinseca. Secondo Quintiliano, fra le parole antiche sono migliori le più recenti, come fra le nuove le più antiche.[3] Io direi più volentieri che fra le nuove sono da preferirsi quelle che sembrano vecchie, e fra le vecchie quelle che hanno l'apparenza di nuove. Abbiamo osservato nella prima parte che fra i termini antichi altri vanno in disuso per qualche difetto intrinseco, altri per semplice capriccio o vaghezza di novità. I primi, che si palesano col suono disadatto, colla formazione disanaloga, colla

che già scomparvero, rinasceranno, e invece scompariranno quelli che ora sono in onore, se lo vorrà l'uso»). 1. *Amiot*: Jacques Amyot (1513-1593), famoso soprattutto per la sua traduzione delle *Vite parallele* di Plutarco, fu lodato dallo stesso Montaigne per «la naïveté et la pureté du language, en quoi il surpasse tous autres». 2. *Quando l'autore scrisse così egli era ben lungi dal prevedere che l'85 fosse così presso all'89. Ma l'epoca della democrazia fu ella più favorevole alla lingua francese che quella della corte? Il problema sarebbe degno dell'Accademia dei quaranta, ma non so se la libertà permetta di scioglierlo (C.). 3. *Secondo . . . antiche*: cfr. *Inst. orat.*, I, VI, 41: «Ergo ut novorum [verborum] optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime nova».

insignificanza, colla stranezza, si farà gran senno a lasciarli nelle tenebre dell'oblivione: ma tutti quelli che sono ben dedotti, ben coniati, che rappresentano un'idea mancante d'altro segno o d'uno egualmente espressivo, che nella loro etimologia o derivazione portano scolpito il loro senso, che con una desinenza analoga ad altri della sua specie possono servire ad una piacevole varietà, che in fine non hanno nulla in se stessi che ci ammonisca del loro decadimento; hanno un pieno diritto alla luce ed al commercio degli scrittori, ed annicchiati[1] a dovere avranno il doppio merito di ferire colla novità, mentre esigono rispetto coll'antichezza. Perciò non sa piacermi di veder nel *Dizionario* marcati indistintamente colla lettera del disuso, e confusi coi vocaboli rancidi e strani, molti dell'ultima specie, senza almeno un avviso che gli distingua; perché i giovani inesperti e poco atti a ragionare gli credono tutti d'una sfera, e si avvezzano sempre più a giudicar delle parole dall'autorità, piuttosto che dal loro intrinseco pregio. *Boattiere*,[2] a cagion d'esempio, è nome unico di professione che non dee perdersi. *Incompassione* porta un'idea che non è lo stesso che *crudeltà*. *Dringolare*, che dinota il tremito interno, è della classe dei termini pittoreschi preziosi allo stile. *Incominciaglia* colla sua desinenza rappresenta felicemente un esordio goffo e tedioso. *Disragione*, opposto a *ragione*, oltre all'esser secondo l'analogia, fa un bell'effetto nell'esempio citato di fra Giordano.[3] *Infamigliarsi*, *infugare*, *innamicare*, *rimbaldire* son termini tutti opportunissimi e non punto strani. *Rischievole* e *accorgevole* spiegano idee, e son di stampa comunissima. Non vorrei perder *miraglio*, ben più espressivo di specchio. *Sceleranza* potrebbe nel verso far miglior comparsa di *sceleraggine*: e se il Boccaccio usò *scropuloso* per *bernoccoluto*, dal latino *scrupulus*, parlando dei cedriuoli,[4] non sarà esso meglio applicato in poesia a rappresentar col suono la schiena scoscesa d'un monte? La terminazione *-oso* significando comunemente abbondanza, i vocaboli *giocondoso* e *facondioso* non potrebbero ap-

1. *annicchiati*: collocati come nella loro nicchia. 2. *Boattiere*: custode o mercante di buoi. I vocabolari citano un esempio del Sacchetti. 3. *Disragione . . . Giordano*: il *Vocabolario* della Crusca non cita esempi di fra Giordano, ma il seguente, tratto dalle *Lettere* di Guittone: «Non ragione né sapienza no: ma disragione e mattezza disnaturata dimora loco». 4. *il Boccaccio . . . cedriuoli*: cfr. *Ninfale d'Ameto*, ed. N. Bruscoli, Bari, Laterza, 1940, p. 71: «gli scrupolosi cedriuoli».

plicarsi felicemente in ischerzo ad un uomo perpetuamente e stemperatamente giocondo, e a chi si compiace d'una pomposa loquacità? *Solettamente* non val nulla nell'esempio del *Vocabolario*,[1] ma sarebbe egregiamente detto d'un amante che passeggiando co' suoi pensieri si delizia nella solitudine. In generale la scelta delle parole è poca cosa; la grand'arte dello scrittore è quella di sceglier il luogo di collocarle, e di sentir le circostanze che possono dar loro risalto. Questo è il solo mezzo di far conoscere la ricchezza della lingua. Tal parola isolata riesce strana, che annicchiata a dovere diventa una gemma dello stile.

v. La seconda facoltà, rapporto a questi vocaboli, sarà quella d'ampliarne il senso, di cui però vuolsi usare con vie maggior sobrietà e avvedutezza. Questo però è quel che si è fatto costantemente dall'uso in tutte le lingue. Ma una tale ampliazione non è permessa se non quando o la stretta affinità delle idee sembra attrarre naturalmente la comunicazion del vocabolo,[2] o il vo-

1. *nell'esempio del Vocabolario*: che è il seguente, tratto dalle *Meditazioni sopra la vita di Gesù Cristo*: «e così tutta quella sera, solettamente, quanto potea onestamente e convenevolmente, andò cercando di lui». 2. *La delicatezza del sig. co. Napione per la purità della nostra lingua giunge a fargli condannare di gallicismo manifesto l'espressione, venuta di Francia ma comunissima in Italia, *uomo di genio*. Giova sentirne la ragione. «Tra i diversi significati» dic'egli «che ha in lingua italiana la voce *genio*, assai proprio e comune si è quello d'un ente superiore allo spirito umano. Si può dire pertanto in lingua nostra in senso traslato che un uomo grande è un genio; per denotare esser egli in certa guisa superiore agli altri uomini... Sarebbe però un gallicismo manifesto il chiamare qualche scrittore *uomo di genio*, ma il dirlo un genio assolutamente, ed il contrapporre il genio allo spirito, non è altro se non prevalersi in nuovo senso traslato di una voce antica italiana per denotar con precisione i diversi gradi e le diverse specie d'ingegno, senza offender in nulla la purità dell'idioma nostro». Io osservo: 1. che tra esser un genio, e accostarsi al genio, o partecipar d'un genio v'è qualche differenza, come ce n'è tra uom divino e Dio; perciò queste idee non possono scambiarsi l'una per l'altra, e dritto è che l'una e l'altra abbia un'espressione sua propria che la distingua. 2. Che l'usar la voce *genio* in questo senso originale per contrapporla allo spirito, è una sconcordanza logica, poiché quest'è paragonar un essere a un'idea, una sostanza a una qualità. 3. Che quasi tutte le frasi di questo genere rese familiarissime in tutti gli scritti, molte delle quali le trovo anche usate dal sig. Napione in questa istessa sua opera, intese con questo rapporto diverrebbero poco men che ridicole. Che vuol dire *il genio de' poeti che si conserva colle traduzioni, il genio dell'invenzione, il genio originale degl'Italiani, il genio creator d'Omero paragonato alla squisitezza di Virgilio*, se in tutte queste e cento altre espressioni simili dee sempre ricorrersi all'idea di un vero genio, d'un essere supposto reale? E bene, si sostituisca dunque alla voce *genio*

cabolo stesso par che c'inviti colla sua etimologia ad usarlo anche nell'altro senso, che talor per avventura è il più naturale e 'l più ovvio. *Indonnarsi* fu sempre usato in senso d'«insignorirsi», da *donno*: ma come non sarà dedotto ugualmente bene, e forse meglio, da *donna*? O chi vorrà riprendere un poeta moderno, che parlando alle femmine disse con espressione energica che non debbono pretendere che,

travolte le natie sembianze,
sformato il mondo a' piedi lor s'indonni?

Alcuni termini trovansi usati nel senso proprio, e non mai nel metaforico; altri viceversa. Sarà questa una legge invariabile? così vorrebbero i superstiziosi che fanno un precetto d'ogni accidente. Il trasporto reciproco da un senso all'altro fu sempre libertà originaria e coessenziale alle lingue. La Crusca nota che *acerbità* si dice in senso metaforico per asprezza di carattere; che vuolsi intender con ciò? Sarebbe forse mal detto in senso proprio *l'acerbità delle frutta*? o l'altra metafora di chi disse *l'acerbità degli anni*[1] è men buona della precedente? Della voce *vaporoso* non si trovano esempi citati che nel senso proprio. Ecco come un moderno, conciliando nello stesso termine tre sensi, proprio, me-

quella di *angelo*, *demonio*, *semideo*, *ente superiore*; e si veda il bel senso che ne risulta. Per giustificar questi modi convien dunque stabilire ciò che in fatto è, vale a dire che la voce *genio*, in grazia dell'affinità dell'idea e insieme della sua etimologia, passò a significar per ampliazione una qualità d'ingegno superiore al comune, e che sembrava appartenere ai soli geni. In questo solo significato il genio può contrapporsi allo spirito, con questo nuovo significato il termine di *genio* s'è già da gran tempo addimesticato colla lingua, e in questo solo esso fa un senso aggiustato in tante frasi che lo ricevono. Se così è, ne vengono due conseguenze legittime. 1. Che chi primo inventò la voce *uomo di genio*, volle rappresentar un'idea diversa da quella di genio assoluto, e non avea torto se cercava d'esprimersi con qualche diversità. 2. Che l'espressione *uomo di genio*, in qualunque paese sia nata, è ora tanto italiana quanto lo è *uomo di spirito*, *uomo d'ingegno*, *uomo di senno*, e tante altre simili. Resta a desiderarsi che la cosa sia tanto comune in Italia, quanto lo è divenuto il vocabolo (C.). Il passo citato del Galeani Napione è tratto da una nota dell'opera *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. II, cap. V, § 7, ed. cit., I, pp. 264-6. 1. *chi disse... anni*: allude al Tasso, che, nella canzone *Al Metauro*, 44-6, dice: «anzi stagion, matura / l'acerbità de' casi e de' dolori / in me rendé l'acerbità degli anni». Il *Vocabolario* della Crusca cita invece un esempio del Filicaia, che imita senza dubbio il Tasso.

taforico ed allusivo, indicò le due malattie delle belle, la vanità ed i vapori:

Verrà stagion che di mortal bellezza
farà vedovo il tempio, e fredde l'are,
senza l'onor dei vaporosi incensi.

Acciaiato, se consulti il *Vocabolario*, si dice solo del vino medicato coll'acciaio. Perché non potrà applicarsi ad un uomo vestito d'acciaio? o dir metaforicamente che un tale ha l'anima *acciaiata*, cioè dura e indomabile?

Fra i termini antichi trovasene talora alcuno che ha un senso contrario alla sua forma: un saggio scrittore non potrebbe rettificarlo, impiegandolo nel senso più conveniente? *Sprovare*, voce antiquata, è posta in senso di *provare* con patente contradizione. Ma quanto non sarebbe acconcia se si dicesse d'un ragionatore inetto: *egli non provò l'argomento, ma lo sprovò?*

VI. Del resto deesi qui avvertire che, a giudicar esattamente e a ben usar de' vocaboli, si rende indispensabile la scienza etimologica, studio meschino, sol fecondo d'inezie finché si stette fra le mani dei puri grammatici, ma che ai nostri tempi, maneggiato da profondi eruditi ed insigni ragionatori, divenne fonte di utili e preziose notizie, studio a di cui gloria basta il dire che formava le delizie del gran Leibnizio.[1] Questo solo ci rende atti, come si esprime un dotto francese,[2] a «dominare il valor dei termini», questo ci fa assistere alla loro nascita e alle circostanze che gli produssero; esso ci porge il filo che può guidarci nei vari loro passaggi da un significato all'altro, dal senso proprio a tanti altri o traslati o analogici, che non sembrano aver fra loro veruna specie d'affinità: per mezzo di esso si gusta il sapor primigenio dei vocaboli e delle frasi, si giudica fondatamente dell'uso o dell'abuso fattone dagli antichi scrittori, s'indovina il senso de' loro contemporanei, si risuscita una folla di sensazioni già spente: istruiti da questo, acquistiamo maggior sagacità nell'impiegare gli antichi termini, e collocandoli in un certo lume ne facciamo distinguer l'impronta o

1. *Un critico italiano chiama con enfasi l'etimologia una scienza vana. Io ho la debolezza di fidarmi più del Leibnizio; e il Turgot, il Michaelis e il de Brosse sono deboli al par di me (C.). 2. M. Gebelin (C.). È il già ricordato Antoine Court de Gebelin. Cfr. la nota a p. 312.

logora dal tempo o sfigurata dall'altrui poca desterità: conoscendo alfine per questo l'essenza originale del termine proprio, impariamo l'arte non comune di adattarvi le più opportune metafore, e giudichiamo con precisione dell'aggiustatezza o sconvenienza delle medesime. Così, per arrecarne un solo esempio, quando sappiamo che *abbacinare* è una specie d'accecamento che facevasi con por dinanzi agli occhi un bacino d'argento infocato, si vede tosto ch'è ben detto per traslazione essere *abbacinato dalla gloria*, che manda uno splendor metaforico; e si conosce altresì esser affatto sconveniente l'uso che ne fecero due scrittori fiorentini, citati nel *Vocabolario*, voglio dire il Davanzati, che usò questa locuzione, «si abbacinarono le stelle»,[1] e l'autor d'un'antica storia, che parlando d'una famiglia disse ch'ella «restò abbacinata per la morte»[2] di non so chi: perché l'abbuiamento reale prodotto dalle nuvole, e molto più il metaforico nato dalla morte, non hanno veruna analogia con quella del bacino ardente. Bensì l'espressione sarebbe stata appropriatissima e vivacissima, se il Davanzati avesse detto che le stelle restano abbacinate dal sole.

Quindi chi vuol mantenere la squisita conoscenza dei termini e la intrinseca vivacità delle lingue, dee custodir gelosamente le notizie etimologiche, registrarle con diligenza nei dizionari, e diffonderle per la nazione: senza di che, perdendosene la memoria, i vocaboli, di figurati, particolari, pieni di spirito, divengono generici, insignificanti; e tutta la loro bellezza, a guisa d'un'essenza mal custodita, svapora insensibilmente e dileguasi.

VII. Dai vocaboli antichi passiamo ai nuovi. Dopo ciò che si è detto in vari luoghi di questo ragionamento, credo superfluo il diffondermi a mostrar che la lingua nostra, al pari delle altre, è povera in proporzione dei bisogni dello spirito, e domanda d'esser arricchita di nuovi termini. Cristiano Guglielmo Buttner, professor di Gottinga, come riferisce Michaelis nella sua insigne dis-

1. Evidentemente il Cesarotti non ricordava bene l'esempio del Davanzati che nel *Vocabolario* della Crusca è invece: «l'ultimo splendore del sole che si corica, vi dura fino a tanto che si leva tanto chiaro che abbacina le stelle» (traduzione della *Germania* di Tacito, cap. XLV). 2. Questo esempio, dato dalla Crusca sotto *abbacinato* e tratto dalla *Cronaca* di Luca di Totto da Panzano, suona propriamente così: «e così rimase abbacinata e disfatta questa famiglia [de' Ricasoli]».

sertazione sull'influenza reciproca delle opinioni e delle lingue,[1] stava preparando un dizionario poliglotto per mezzo del quale poteva scorgersi in un colpo d'occhio l'abbondanza o sterilità relativa degl'idiomi, e distinguere le ricchezze proprie di ciascheduno dalle straniere e accattate. Nel fine di quest'opera noi proporremo qualche cosa di simile, indicando un metodo forse miglior di quello del Buttner, e più atto a mostrar tanto quel che manca alla nostra lingua, quanto il mezzo di acconciamente supplirvi. Posto il bisogno, ne viene di conseguenza il diritto, e chi ci obbligasse a provarlo, sarebbe più degno di compassione che di risposta. Ma per prevenire tutte l'erronee o maliziose interpretazioni che potrebbero darsi alle nostre idee, protestiamo prima solennemente che l'andare smaniosamente in caccia di termini nuovi o stranieri senza veruna necessità, e per la sola vaghezza di distinguersi dal comune, è una affettazione puerile, viziosa e degnissima d'esser censurata non men dell'altra di cercare i vocaboli più rugginosi e più rancidi. La novità delle voci dev'esser autorizzata, anzi estorta da qualche novità di cosa: ma questa novità può trovarsi o nell'oggetto preso in generale, o nello stesso riguardato sotto qualche aspetto importante e considerabile, o nelle idee semplici o nelle loro moltiplici combinazioni, e finalmente nella complicazione, nei gradi e nelle tinte del sentimento.[2]

VIII. Tolti in tal guisa gli equivoci, parleremo dei fonti da cui possono trarsi vocaboli nuovi; dal che si scorgerà inoltre che siamo ben lungi dall'autorizzare in questa materia una indefinita licenza, o uno sconsigliato capriccio.

Il primo fonte è il fondo della lingua già ricevuta e approvata. Il diritto di trar da essa nuovi vocaboli è d'una tale evidenza che sembra stranissimo che potesse mai esser posto in controversia da alcuno. Le parole portano seco i loro germi indestruttibili, atti a propagar la lor famiglia. Qual forza legittima può impedirne la fecondità? Sempre un verbo potrà generare i suoi verbali, sempre da un adiettivo potrà dedursi il sostantivo astratto, o dalla sostanza generale il nome adiettivo che ne partecipa. Non è egli strano di trovar assai spesso nel *Vocabolario* una femmina ver-

1. *Michaelis . . . lingue*: nella dissertazione *Sur l'influence réciproque des opinions et des langues*, più volte citata. 2. Su questo luogo, e altri simili, vedi Rischiar. II e Lett. al con. Napione (C.).

bale e di cercarvi indarno il mascolino consorte? I grammatici notano con sacro rispetto queste bizzarrie come misteri dell'arte: essi hanno sempre in bocca il lor «non si dice», ma che s'intendono con questo termine? Che non si è detto? che importa? Che non può dirsi? questo è ciò che convien provare, e che non proveranno giammai. Le occasioni son quelle che fanno sentire il bisogno dei vocaboli; e 'l gusto ne pressente[1] l'effetto. «Derivare, flectere, componere quando desiit licere?» dice Quintiliano;[2] e a chi non è noto il «licuit semperque licebit» d'Orazio?[3] Potrei allegare un fascio d'autorità; ma, ove parla la ragione, l'altra può tacersi. Tutti i grandi scrittori, presso ogni nazione, convalidarono questa libertà col loro esempio; tutti reclamarono altamente il loro diritto: pure in ogni secolo i grammatici i più schiavi dell'autorità e dell'esempio contrastarono un tal diritto ai discendenti di quegli scrittori medesimi, che tali debbono chiamarsi tutti gli eredi del loro spirito. Fanno pietà le censure del Castelvetro contro la canzone del Caro,[4] e movono a sdegno le persecuzioni contro il Tasso per colpe di questa specie. I Siri adoravano Belzebù, vale a dire il dio delle mosche. La pedanteria parmi appunto la stessa divinità: non si cesserà mai d'incensar quest'idolo molesto e ridicolo?

Del resto le terminazioni sono come le matrici dei nuovi vocaboli, e l'analogia può dirsene la levatrice. Altre desinenze si prestano a tutte le idee, altre sono consacrate ad alcune classi particolari: ciascheduna ha un carattere che la distingue nella struttura e nell'ordine de' suoi elementi. Ravvicinando e paragonando fra loro le desinenze di diversa specie, e analizzando i vari termini che a ciascheduna appartengono, si viene a sentirne con precisione il valore e a notarne esattamente le differenze caratte-

1. *pressente*: così hanno le edizioni di Padova e di Vicenza; quella di Pisa ha invece «presenta». 2. Cfr. *Inst. orat.*, VIII, III, 36: «At derivare, flectere, coniungere, quod natis postea concessum est, quando desiit licere?» («Il derivare una parola da un'altra, il crearne nuove per mezzo di inflessioni e di composizioni, quando cessò di esser permesso?») 3. Cfr. *Ars poet.*, 58-9: «Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen» («Fu e sempre sarà lecito mettere in circolazione una parola coniata or ora»). 4. *censure . . . Caro*: la canzone *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* (1553), in lode della Casa di Francia, fu acremente censurata dal Castelvetro, perché infedele al modello petrarchesco.

ristiche. Quindi se un termine nuovo è ben gettato nello stampo della sua classe, s'egli n'esce ben conformato in ogni sua parte e colle sembianze de' suoi fratelli, se l'analogia lo impronta del suo conio, niuno può non riconoscerlo per nazionale e legittimo, e la lingua dee lietamente riceverlo come un nuovo suo cittadino.

IX. A questo medesimo fonte appartiene l'accoppiamento di due vocaboli noti: invenzione felicissima, utile ugualmente allo stile, a cui concilia speditezza, espressione e vivacità, ed alla filosofia, che con ciò acquista il mezzo di rappresentar l'innesto, la temperatura,[1] il contrasto delle idee e dei sentimenti che si modificano a vicenda nel punto stesso. Questa è la ricchezza più preziosa della lingua greca: ricchezza invidiata da tutte le lingue, ma non da tutte emulata, piuttosto per dappocaggine che per importanza.

Presso i Latini, tuttoché al par de' Greci abbondassero di declinazioni, le voci composte non avevano uno spazio così comune, «neque id» aggiunge Quintiliano «fieri natura puto, sed alienis favemus, ideoque cum *cyrtauchena* mirati sumus, *incurvicervicum* vix a risu defendimus».[2] Ma i Romani aveano ben ragione se ridevano di questo pesante e disadatto composto. La loro lingua ne avea molti altri assai più acconci e piacevoli, e non è che loro colpa se non ne fecero un uso più frequente anche nelle prose. La mancanza dei casi nelle lingue moderne le rese meno suscettibili di questa bellezza. Pure la tedesca e l'inglese, benché i loro nomi non siano punto più declinabili e i monosillabi di cui abbondano ne rendano l'accozzamento più disagevole, s'impadronirono francamente di questa straniera ricchezza. La lingua italiana non ha nulla che vi repugni, pure non par che ancora siasi abbastanza addimesticata con questa specie di vocaboli. Quelli a cui si adatta più volentieri sono gli adiettivi composti d'un verbo e d'un nome, indicanti professione e abitudine di far checchesia, come *picchiapetto*, *cattabrighe*, e simili. Dell'accoppiamento di due adiettivi pochi esempi se ne ha fra gli antichi innanzi il Redi, che gl'introdus-

1. *la temperatura*: il contemperamento. 2. *Inst. orat.*, I, V, 70 («ritengo che ciò avvenga non per gusto naturale, ma per ossequio a ciò che è straniero: dopoché abbiamo ammirato *cyrtauchena*, ci tratteniamo a stento dal ridere di fronte a *incurvicervicum*»). Tanto il termine greco che quello latino (usato da Pacuvio) significano «dal collo ricurvo».

se nella poesia ditirambica.[1] Il Salvini[2] nelle sue malaugurate traduzioni ne inventò molti, atti ben più a screditarne l'uso che a raccomandarlo. Ma ne' tempi recenti alcuni scrittori d'ingegno più destro e d'orecchio meglio armonizzato ne formarono vari di felicissimo effetto.[3] Nella prosa potrebbero per avventura sembrare un ornamento ricercato: ma quando siano opportuni alla circostanza, domandati dal bisogno, non intrusi dalla vanità, perché proscriverli? Perché privarsi d'uno strumento così acconcio e di tanta efficacia? Ora la loro opportunità non è conosciuta da chi detta leggi unicamente sull'esempio dei testi, ma da chi ha l'abitudine di scrivere e di pensare nel tempo stesso, cose che non fanno un composto de' più comuni.

X. Il secondo fonte sono i dialetti nazionali. Può permettersi al dialetto dominante la primazia[4] sopra gli altri, non la tirannide. Tutti i dialetti non sono forse fratelli? non son figli della stessa madre? non hanno la stessa origine? non portano l'impronta comune della famiglia? non contribuirono tutti ne' primi tempi alla formazion della lingua? Perché ora non avranno il diritto e la facoltà d'arricchirla? I dialetti di Grecia non mandavano vocaboli alla lingua comune, come le diverse città i loro deputati al collegio degli Anfizioni? Non dice Quintiliano ch'egli reputa romani tutti i vocaboli italici? Perché vorremo noi stabilire un assioma opposto, e creder barbari tutti gl'italici fuorché quelli d'una provincia, anzi pure d'una città? Il diritto della Toscana di confluire all'ampliazione della lingua non soffrirà per avventura gran controversia. Ma come accordarlo senza orrore ai Napoletani, ai Romagnuoli, ai Lombardi? Non è questo un imitar la pazzia di Caracalla, che donò la cittadinanza romana a tutto l'imperio? Sì certamente, quando si ammettessero indistintamente i loro vocaboli senza necessità, senza bisogno, senza scelta, lasciandogli nella loro rozzezza e nelle spoglie municipali: ma non già quando vengano in

1. *il Redi . . . ditirambica*: nel *Bacco in Toscana* sono in effetto frequenti le parole composte, anche se son rare quelle costituite dall'accoppiamento di due aggettivi. 2. Anton Maria *Salvini* (1623-1729), letterato ed erudito fiorentino, tradusse moltissimo dal greco, dal latino, dall'ebraico, dal francese e dall'inglese. Ma il Cesarotti allude qui soprattutto alle sue traduzioni omeriche. 3. *alcuni scrittori . . . effetto*: allude, assai probabilmente, anche alla propria traduzione ossianica, dove si fa molto uso di parole composte. 4. *primazia*: primato.

supplemento d'altri che mancano al dialetto principale; quando si trascelgano con giudizio: quando si raddrizzino e s'acconcino alla foggia già convenuta, secondo l'analogia delle forme; quando infine siano ben costrutti, ben derivati, espressivi, noti o intelligibili a tutta l'Italia, convenienti, non disarmonici: del qual ordine se ne trovano molti in ognuna delle nostre città, più d'uno de' quali è degno forse di preferenza sopra il suo corrispondente registrato nel *Vocabolario*. Indarno si direbbe che non essendosi questi dialetti introdotti nelle scritture nobili, ma servendo solo all'uso del popolo, i loro termini hanno in se stessi una bassezza originaria che offende gli orecchi purgati: poiché primieramente tutte le lingue più colte furono da principio e sono tuttavia nello stesso caso, giacché la lingua è prima nella bocca e poi negli scritti, ed ogni termine sarebbe vile se per ciò bastasse d'esser usato dal popolo. La prima, la vera bellezza d'un termine è la convenienza: un vocabolo unico e proprio è sempre bello finché non se ne trova un altro più acconcio. Gli scrittori son quelli che colla loro scelta e colle giudiziose collocazioni fanno sentir più al vivo l'uso opportuno dei vocaboli e conciliano ad essi splendore e grazia. Or se i dialetti italici non furono nella loro totalità nobilitati dagli scrittori, molti però dei loro vocaboli, trovandosi sparsi nelle loro opere, sono già divenuti abbastanza nobili, ed entrano a formar il corpo di quella lingua comune di tutti gli uomini colti d'Italia, che non credono lorda e schifosa ogni parola che non sia purgata nell'Arno. Sia permesso di far gli schizzinnosi quando non siamo stretti da verun bisogno; ma il rifiutar le voci necessarie, perché non son frutti del nostro terreno, è un'insensatezza simile a quella d'un principe che lasciasse mancar l'opportuno alimento al suo popolo, perché quel genere non è un prodotto della sua capitale.

XI. Il fondo nazionale non basta sempre all'aumento e alla dilatazion delle idee: convien talora ricorrere ai linguaggi stranieri. Questo è un discapito, l'accordo, ma esso è necessario e comune a tutte le lingue antiche e moderne. Tutte presero i nomi degli oggetti della natura e dell'arte da quei popoli ove sono più familiari, e che ce ne portarono la conoscenza. Tutte inoltre si recarono a gloria di abbellirsi colle spoglie delle più antiche e autorevoli. La lingua latina si alimentò della greca, benché non avesse la stessa origine: or ella, tuttoché poco opulenta, è in possesso d'esser generosa colle più recenti. Madre dell'italiana, ella ha un titolo le-

gittimo di soccorrer ai bisogni della figlia. Essa è la lingua dell'erudizione, della religion, delle leggi: non solo chi assaggiò le buone lettere, ma chiunque non è affatto plebe, ha una qualche conoscenza de' suoi vocaboli e delle loro allusioni. Forse la metà delle voci italiane dei primi secoli porta l'impronta patente della sua originaria latinità. Ciò dunque che si prende da lei non può dirsi assolutamente straniero. I suoi termini giudiziosamente trascelti danno maestà e splendore allo stile: essi posson specialmente giovare a coprir d'un velo decente un'idea sconcia o a nobilitarne una bassa in quelle scritture ove la bassezza è difetto. Dee perciò sembrar alquanto strana la proposizione del Salviati ne' suoi *Avvertimenti della lingua*, il quale supponendo gratuitamente che la lingua dal Boccaccio in giù andasse deteriorando per la introduzione di nuovi ed impuri vocaboli, deduce cotesta depravazione dallo studio della lingua latina, che essendosi diffuso tra 'l popolo innestò nell'idioma e sparse nelle scritture una quantità di vocaboli non prima usati. E perché era troppo visibile, per dissimularsi, la risposta: non esser ciò punto strano, avendo già i nuovi termini latini nella lingua nostra una quantità d'affini e di consanguinei, egli la propone con ottima fede, sicuro d'avere una replica trionfante. Udiamola: ella è veramente, direbbe un francese, *impagabile*. «I termini antichi di questa specie non vennero dal latino, ma dalla corruzione di esso e dalla mescolanza colle lingue barbare, né accadde per umano consiglio, ma per opera della Provvidenza; laddove i moderni si traggono dal latino puro, e sono introdotti senza autorità dell'arte e dall'arbitrio degli uomini.»[1] Ciò vuol dire, in altro linguaggio, che i vocaboli sono puri e perfetti quando nascono dal caso e dall'ignoranza, ed escono da un fondo guasto e debbono dirsi viziosi qualora con scelta e giudizio si traggono da radice sana per opera di persone fornite d'intelligenza e di gusto. E chi poi si sarebbe aspettato di veder la Provvidenza impiegata a dar la sanzione divina agli spropositi e alle storpiature del popolaccio? Aggiunge poi, con una logica ugualmente poderosa, che se questi nuovi vocaboli fossero stati opportuni, non si sarebbero in quel primo tempo lasciati come soverchi e disutili: come se le

1. Cfr. *Degli avvertimenti della lingua sopra il «Decamerone»* (1584-1586), lib. II, cap. VIII (Milano, Tipografia de' Classici italiani, 1809, I, pp. 177-8). Il Cesarotti non cita esattamente il testo, ma ne riassume il contenuto.

lingue, specialmente in tempo di barbarie e sconvolgimento, si formassero dal popolo con antivedenza e consiglio, e non piuttosto fossero il risultato degli accozzamenti del caso. Noi però, raffazzonando un poco questo disacconcio ragionamento, diremo che, qualunque siano le prime alterazioni o corruzioni dei vocaboli originari, acquistano dal tacito consenso del popolo non pregio intrinseco, ma bensì autorità; che dietro alle prime usanze, buone o ree che si siano, l'analogia forma un sistema di derivazione che dee rispettarsi, perché forma il carattere della nuova lingua; che nel dedurre nuovi vocaboli dall'antico fondo deesi seguir la norma dei primi esempi, ed osservar lo stesso metodo nelle desinenze, nelle derivazioni, nell'ordine, nell'alterazione o sostituzion delle lettere; e che, quando ciò si faccia, le voci latine di più comune intelligenza, abbigliate all'italiana, serviranno felicemente agli usi della lingua, e coll'acconcia mescolanza d'un colore straniero e domestico possono svegliar la riflessione e arrestare piacevolmente gli sguardi. Del resto tanto è lungi che si voglia da noi autorizzar la licenza sconsigliata di latineggiare italianamente, che vorremmo anzi veder purgato il *Vocabolario* dalle tante voci di cruda e strana latinità, che non potrebbero far buona comparsa fuorché nello stile fidenziano,[1] delle quali appunto il secolo del Trecento, idolatrato dal Salviati, ne somministra così gran folla d'esempi. Questi però possono donarsi a quel secolo, nel quale la lingua latina era tuttavia usata nella predicazione dei tempii nelle occasioni solenni, e nelle scritture più autorevoli: ma chi vorrà scusare il Machiavelli, che senza necessità fece scialacquo di latinismi e che osò dire *contennendo* per *dispregevole*?[2]

XII. La Grecia diede al mondo le arti e le scienze: quindi non solo comunicò a tutte le lingue sin dai primi tempi gran parte del suo vocabolario scientifico, ma tuttavia al presente colla sua agevolezza, colla fecondità delle composizioni e colla comprensiva espression de' suoi termini si presta felicemente alle successive invenzioni e scoperte, e in luogo d'una circonlocuzione ci dà un vocabolo. Noi dobbiamo ad essa *barometro*, *termometro*, *telescopio*,

1. *stile fidenziano*: questo stile (che prende nome dai *Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro*, composti fra il 1540 e il 1545 dal vicentino Camillo Scroffa) consiste nell'applicare la morfologia e la sintassi del volgare al lessico latino. 2. Cfr. *Il Principe*, XVI, 4: «intra tutte le cose di che uno principe si debbe guardare, è lo esser contennendo e odioso».

microscopio, e per essa il globo *aerostatico* s'aggira per le bocche del popolo, come per l'aria. Ella presenterà sempre ai dotti una maniera[1] inesausta per la loro nomenclatura, e qualche allusione felice agli scrittori di non volgare eloquenza. Ma i termini di questa specie sono poi d'una necessità tanto pressante e comune quanto potrebbe credersi dal linguaggio generale degli scienziati? possono servir a tutti gli oggetti di chiunque scrive? l'idioma nostro non ha nulla che vi si approssimi? Se così non fosse, potrebbe dubitarsi se la lingua greca renda un pieno servigio, e non piuttosto in un certo senso nuoccia ugualmente e alla scienza stessa e alla lingua. Quel che rende più malagevole ai principianti l'acquisto delle discipline, quel che le fa più misteriose ed inaccessibili al popolo, si è la difficoltà di familiarizzarsi col loro frasario. Un ammasso di termini esotici che non hanno veruna affinità coi nostrali, offende l'orecchio e ributta l'intendimento, che dovrebbero allettarsi e giovarsi scambievolmente. Termini di tal fatta non sono pel maggior numero che cifre cinesi e geroglifici egizi; essi tolgono alle classi medie qualunque comunicazione colla scienza, e ritardano i progressi dello spirito e della cultura nazionale: laddove le idee dottrinali stemperate nell'idioma comune spargerebbero nel popolo qualche barlume di scienza utile agli usi della vita e ne desterebbero il gusto. La lingua dal suo canto, costretta ad accattar altronde termini poco sociabili, perde la parte più fruttuosa della sua ricchezza, ch'è quella di destar vivamente e rapidamente le idee per mezzo di vocaboli d'un rapporto luminoso e sensibile. Sarebbe dunque desiderabile che le scienze e le arti avessero un bisogno meno universale della lingua greca, che i termini tecnici si lasciassero al commercio dei dotti, ma questi pur anche trovassero nell'idioma proprio i mezzi di accomodar la loro dottrina all'intelligenza comune. La botanica, la storia naturale, la fisica, l'anatomia, studi di così estesa utilità, sono seminate di termini greci che ne tolgono al maggior numero quella parte di conoscenza che non è punto superiore alla sfera del suo intendimento. La medicina sopra tutto è, dirò così, ammorbata da un grecismo perpetuo, che ne forma un gergo vano e ributtante,[2] il quale non può tornare a profitto se non se dell'impostura e dell'ignoranza. Sia lecito conservar i termini già domati dall'uso e fatti cittadini di tutte le

1. *maniera*: come osserva l'Ortolani, sembrerebbe da correggere in «miniera». 2. *ributtante*: che ributta, allontana i non esperti.

lingue. Ma perché grecheggiare eternamente senza necessità, anzi pure senza utilità o vaghezza d'alcuna specie, quando la lingua nostra ci presenta una folla di termini equivalenti di senso e perfettamente gemelli? Perché dir *sintoma* per *accidente*, *narcotico* per *sonnifero*, *diatesi* per *disposizione*, e *miasma*, e *marasmo*, ed *emetico*, ed altri a migliaia che non hanno verun diritto di preferenza? Renderebbe per mio avviso un servigio non indifferente alla lingua e alla società chi prendesse ad esaminare tutti i vocaboli greci relativi alle scienze ed alle arti, tanto quei che si trovano nelle opere degli scrittori approvati, quanto quei che regnano negli scritti dei professori e dei dotti; indi cercasse se fra i nostrali n'esistano o possano formarsene altri uguali di valore e di pregio. In tal guisa verrebbero con precisione a conoscersi i necessari, gli opportuni e gl'inutili; e posta in chiaro la vanità degli ultimi, potrebbe a poco a poco introdursi un'acconcia sostituzione a vantaggio comune ed a vero arricchimento della lingua. La ragione avvalorata dall'esempio prevale alla lunga sopra la cieca abitudine.

XIII. Il quarto ed ultimo fonte sono le lingue straniere, le quali ai tempi nostri rapporto all'italiana si riducono alla sola francese, ch'è appunto la sola universalmente nota e addimesticata coll'Italia. Questa è la pietra dello scandalo, il pomo della discordia, l'Elena delle nostre Iliadi, il soggetto eterno delle patetiche lamentazioni dei zelatori.[1] Io rinforzo le mie proteste, e mi dichiaro di condannar altamente la licenza di coloro che vanno tutto giorno infrancesando la lingua italiana senza proposito. Quando non ci fossero altre ragioni di condannar questo abuso, converrebbe ancora astenersene per non offendere la vanità nazionale, che nelle cose picciole si fa forse sentir più al vivo che nelle grandi. Ma dall'altro canto, se la lingua francese ha dei termini appropriati ad alcune idee necessarie che in Italia mancan di nome, e se questi termini hanno tutte le condizioni sopra richieste, per quale strano e ridicolo aborrimento ricuserem di accettarle? Che la Francia abbia molti termini di questa specie non è permesso di dubitarne se non a chi è affatto digiuno delle conoscenze del secolo. Qual insensato patriottismo ci fa dunque sdegnar i frutti stranieri che possono esserci d'alimento e delizia? Il Voltaire disse della sua lingua ch'ella «è una pitocca orgogliosa, che si sdegna che le

1. Vedi Rischiaram. II, § 2 (C.).

venga fatto limosina».[1] L'idioma italiano è nel caso stesso: la colpa però non è degli stessi idiomi, che non repugnano punto a queste adozioni, ma degli scrittori pusillanimi che vezzeggiano i pregiudizi dei pedanti, in luogo di combatterli con giudiziosa libertà. La lingua latina non si fe' scrupolo di adottar molte voci non solo degli Etruschi e degli Oschi, ma dei Galli pur anche e degli Spagnuoli e degli Affricani e d'altri popoli barbari. La nazione inglese si pregia d'una libertà filosofica anche in questo punto, e tuttoché in perpetua gara colla Francia, non isdegna d'arricchirsi colle spoglie della sua rivale. I Francesi stessi, benché schizzinnosi al par di noi, danno ai nostri giorni la loro cittadinanza a molti vocaboli italiani senza immaginar d'avvilirsi. La lingua francese è ormai comunissima a tutta l'Italia: non v'è persona un poco educata a cui non sia familiare e pressoché naturale: la biblioteca delle donne e degli uomini di mondo non è che francese. I vocaboli di quella lingua hanno in gran parte molta affinità coi nostri, come tratti dal fondo stesso, e sono più chiari forse d'un terzo di quelli registrati nel nostro vocabolario. La lingua, nobilitata da un gran numero di scrittori d'alta sfera, ricchissima d'opere piene di ragionamento e di spirito e sparse di tutto il fiore dell'urbanità, acquistò presso l'universale quell'autorità e quella grazia che concilia favore e pregio ai vocaboli. Ma quel ch'è più curioso, e che sembra non esser noto ai nostri puristi, ella è già in possesso fin dai primi tempi di prestar le sue voci all'Italia: e quel ch'è ancora più singolare si è che le voci francesi adottate dalla nostra lingua nella sua origine, nel tempo della vantata sua purità, le voci autorizzate nei nostri registri sono appunto di quelle che dovrebbero esserne capitalmente sbandite, perché prive d'ogni titolo d'esser tollerate, non che accolte.[2] S'io per esempio facessi uso d'alcuna delle seguenti locuzioni: *io fui aggiornato per la Tussanti*; l'*annèa* fu trista; *balitemi* quel libro; colui è *bornio*; sono intoppato in un *buscione*; convien ch'io *chitti* la casa; questa è una storia *controvata*; costui è *convoitoso*; io non *ridotto* nulla; egli ha commesso dei gran *forfatti*; io sono *invironnato* da nemici; i *fisiciani* non son d'accordo fra loro; qual discorso *fado*; il principe deve *giuggiare* e *vengiar* i torti; *plusori* pensano altrimenti;

1. Cfr. Voltaire, lettera del 15 gennaio 1768 al Beauzée: «C'est une indigente orgueilleuse qui craint qu'on ne lui fasse l'aumône» (in *Oeuvres*, ed. cit., XLII, 1893, p. 39). 2. Vedi Rischiar. II (C.).

la fantesche hanno in lei una buona *maestressa*; siate *visto* che ho fretta; *certanamente* convien ch'io mi faccia *segnare* dal *cirugiano*:[1] s'io, dico, parlassi o scrivessi così, chi non crederebbe ch'io facessi la caricatura d'un goffo francese italianato, o d'un italiano che franceseggia burlescamente? pure io non farei che servirmi di termini toscanissimi, tutti autorizzati dagli esempi dei Boccacci, dei Villani, dei fra Giordani,[2] e degli altri scrittori del secol d'oro della lingua. Or non è egli dunque assai strano che, poiché la lingua toscana si mostrò sin dal suo nascere così corriva nell'aprir il seno capricciosamente a tante voci disadatte venute di Francia, si pretenda ora ch'ella divenga ritrosa, schizzinnosa e fantastica,[3] quando si tratta di accettarne di nuove scelte a proposito, autorizzate dal bisogno e non rifiutate dal gusto?

XIV. I vocaboli nuovi generano nuovi traslati, nuove frasi metaforiche ed allusive. Ammessa dunque la novità dei vocaboli, non può escludersi la novità dei traslati e delle locuzioni che ne derivano. Se la lingua soffre l'elettricità nei corpi, dovrà ben permettere che si *elettrizzi* lo spirito: se la virtù della calamita ha il nome di *magnetismo*, come impedire al cuor d'un amante di sentir la forza *magnetica* negli occhi della sua bella? Quelle stesse ragioni che mettono in voga una nuova classe di vocaboli, conciliano anche favore alle locuzioni metaforiche, che sono i rampolli di quel germe. Quindi ad ognuna delle grandi epoche delle nazioni si veggono gli scrittori attignere i loro traslati a una nuova fonte, e la lingua rinnovarsi e ricolorirsi sensibilmente. Nel tempo della rozzezza regnano i traslati di somiglianza, ne' secoli dell'ingegno quei del contrasto: i primi si colgono dagli oggetti fisici, i secondi si traggono più volentieri dalle conoscenze e dalle arti: quelli son figli della povertà, del bisogno, del caso; questi dell'abbondanza, della

1. *S'io . . . cirugiano*: diamo la spiegazione solo delle parole meno chiare: *Tussanti* (francese *Toussaint*), «Ognissanti»; *balitemi* (antico francese *baillir*), «prestatemi»; *bornio* (francese *borgne*), «orbo»; *buscione* (francese *buisson*), «cespuglio»; *controvata* (francese *controuvée*), «inventata»; *convoitoso* (francese *convoiteux*), «voglioso»; *ridotto* (francese *redoute*), «temo»; *forfatti* (francese *forfaits*), «misfatti»; *fado* (francese *fade*), «sciocco»; *giuggiare* (francese *juger*), «giudicare», usato anche da Dante (*Purg.*, XX, 48); *plusori* (francese *plusieurs*), «parecchi»; *segnare* (francese *saigner*), «salassare»; *cirugiano* (francese *chirurgien*), «chirurgo». 2. *fra Giordani*: fra Giordano da Rivalta (o da Pisa), vissuto tra il 1260 e il 1311 e famoso predicatore, è spesso citato nel *Vocabolario* della Crusca. 3. *fantastica*: capricciosa.

scelta, del lusso. Gli antichi mancano talora d'aggiustatezza, i nuovi di facilità: negli uni e negli altri scorgesi un'audacia diversa: quella è l'impeto d'una fantasia senza guida, questa è la baldanza dello spirito che sente le proprie forze ed ama di farle conoscere. Io non mi diffonderò più oltre su questo articolo, che appartiene allo stile più che alla lingua. Solo non so astenermi dall'osservare quanto la prevenzione domini spesso nelle materie di gusto, e come ella renda i nostri giudizi inesatti e contraddittorii. Gli amatori d'uno stile sobrio e castigato sono assai disposti a trovar o sfacciate o strane le locuzioni metaforiche degli scrittori più animati e vivaci, e vi oppongono quelle del buon tempo antico, che sembrano loro più misurate e d'una modesta semplicità: questa non è che un'illusione nata dalla poca avvertenza e dall'abitudine. Le frasi metaforiche de' tempi nostri, essendo tratte da somiglianze o da contrasti non comuni, colpiscono con tutta la forza della novità e gittano d'improvviso una luce viva che abbaglia le viste più deboli: laddove le metafore antiche, smaccate dall'uso e rese a noi familiari per l'abitudine, fanno un'impressione men forte. Quindi noi per un errore troppo comune trasportiamo a colpa della cosa ciò che dee mettersi a carico delle nostre sensazioni: che se, analizzando il senso primitivo ed intrinseco delle locuzioni antiche in ognuna delle lingue più celebri, ne facessimo un esatto ragguaglio colle moderne più analoghe, troveremmo forse più d'una volta che quelle in origine non erano punto più sobrie, ma solo men aggiustate delle recenti. Lascio stare le *mascelle del fuoco*, che si leggono presso Eschilo,[1] e *l'innumerabile riso del mare*[2] del poeta stesso, che Catullo colla stessa metafora, però in luogo più conveniente, chiamò *cachinno*;[3] e la nave *dalle-guancie-di-minio* del buon Omero,[4] e lo strale di Pindaro *che-avea-le-gengive-di-bronzo*,[5] e tante altre locuzioni di simil fatta che si ammirano nel cigno dirceo,[6] e sarebbero fischiate nel Ciampoli:[7] ma la *chioma*

1. Cfr. *Prom.*, 370: ποταμοὶ πυρὸς δάπνοντες ἀγρίαις γνάθοις. 2. Cfr. *Prom.*, 90: πουτίωντε κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα. 3. Cfr. *Carm.*, LXIV, 273: «[undae] leviterque sonant plangore cachinni». 4. Cfr. *Il.*, 637: νῆες . . . μιλτοπάρῃοι. 5. Cfr. *Pyth.*, I, 44: χαλκοπάραον ἄκοντα. (Propriamente, «guance» e non *gengive*.) 6. *cigno dirceo*: Pindaro. L'immagine è di Orazio, *Carm.*, IV, II, 25: «multa dircaeum levat aura cycnum». 7. Giovanni *Ciampoli* (1590-1643), sull'esempio del Chiabrera, cercò di reagire al marinismo e al petrarchismo attraverso l'imitazione dei classici latini e greci, e specialmente di Pindaro.

parlante d'un albero mosso dal vento non s'accorda molto colla semplicità di Catullo;[1] e il *tagliar le midolle d'un monte* presso il medesimo,[2] non è forse gemello di *sviscerar i monti di Paro*, come volea l'Achillini?[3] Né so dire se le *querce orecchiute* d'Orazio[4] avrebbero trovato lo stesso favore nel Testi, né se le *mammelle del terreno*, che tanto vale *uber glebae*, si passerebbero al Marino, come si rispettano nel misurato Virgilio.[5] Molti esaltano Dante per la proprietà de' vocaboli: cosa vera specialmente in ciò che per lui non v'è nulla d'improprio. Il suo frasario spira talora la felice arditezza d'un uomo di genio: ma molte delle sue locuzioni non dovrebbero renderlo degno d'esser alla testa dei secentisti? Tali sono fra cento altre, *il curro* o carro *dello sguardo*, *far monchi i pensieri*, *la penna tempra del sole* che scioglie le nevi, e *le piaghe che inebbriano le luci*, e *i lamenti che lo saettano cogli strali ferrati di pietà*, e *la notte che china le ale de' suoi passi*, e *'l superbo strupo*, o stupro di Lucifero, e *la rimembranza che dà delle calcagna ai giusti*, e *l'invidia che move il mantaco ai sospiri*, e *l'arco del dire tratto sino al ferro*, e *l'uomo cavalcato dal buon volere*, e *il fummo accidioso*, e *la cruna del desio*, e *l'alvo della fiamma*, e *'l seme del piangere*, e *il pagar lo scotto della colpa*, e *l'ortica del pentimento*, e *'l sole lucerna del mondo*, e *il fiume della mente*, e *il piede dell'anima*.[6]

1. Cfr. *Carm.*, IV, 12: «loquente saepe sibilum edidit coma». 2. Cfr. *Carm.*, LXVIII, 111: «caesis montis . . . medullis». 3. Cfr. il sonetto citato *Sudate, o fochi*, 2-3: «voi, ferri vitali, itene pronti, / ite di Paro a sviscerare i monti». 4. Cfr. *Carm.*, I, XII, 11-2: «auritas . . . quercus». 5. Cfr. *Aen.*, I, 531: «terra . . . potens . . . ubere glebae». 6. Ecco per ordine le citazioni complete delle locuzioni dantesche ricordate in questo periodo: *Inf.*, XVII, 61: «Poi, procedendo di mio sguardo il curro»; *Inf.*, XIII, 30: «li pensier c'hai si faran tutti monchi»; *Inf.*, XXIV, 6: «ma poco dura a la sua penna tempra»; *Inf.*, XXIX, 1-2: «La molta gente e le diverse piaghe / avean le luci mie sì inebriate»; *Inf.*, XXIX, 43-4: «lamenti saettaron me diversi, / che di pietà ferrati avean li strali»; *Purg.*, IX, 7-9: «e la notte de' passi con che sale / fatti avea due nel loco ov'eravamo, / e 'l terzo già chinava in giuso l'ale»; *Inf.*, VII, 11-2: «dove Michele / fe' la vendetta del superbo strupo»; *Purg.*, XII, 20-1: «la puntura de la rimembranza, / che solo a' pii dà de le calcagne»; *Purg.*, XV, 51: «invidia move il mantaco a' sospiri»; *Purg.*, XXV, 17-8: «Scocca / l'arco del dir che 'nfino al ferro hai tratto»; *Purg.*, XVIII, 95-6: «color . . . / cui buon volere e giusto amor cavalca»; *Inf.*, VII, 123: «portando dentro accidioso fummo» (l'esempio ricordato dal Cesarotti compare nelle due prime edizioni, ma non in quella di Pisa); *Purg.*, XXI, 37-8: «Sì mi diè, dimandando, per la cruna / del mio disio»; *Purg.*, XXVII, 25-6: «dentro a l'alvo / di questa fiamma»; *Purg.*, XXXI, 46: «pon giù il seme del piangere ed ascolta»; *Purg.*, XXX, 144-5: «sanza alcuno

Niuno certamente dei prosatori o dei poeti di quel secolo scomunicato disse nulla di più strano o in vari sensi più sconveniente. Io non sarò certamente quello che voglia bestemmiar lo stesso poeta perché abbia detto *cibarsi di speranza, dispiccar tenebre dalla luce, arrivar a vari porti nel gran mare dell'essere*; né farò mal viso all'*arco degli anni che scende*, o al *nome che tien fronte nel mondo*, o al *parlar visibile*, o all'*orlo della vita*, o alla *navicella dell'ingegno che alza le vele*, o al *luogo muto d'ogni luce*; e né pur mi lascerò spaventare dallo *spavento che bagna la mente di sudore*:[1] dirò solo che tutte queste sono locuzioni dell'ordine stesso di quelle che tutto giorno nei moderni si condannano di neologismo e d'audacia. *Le schiume della coscienza*[2] è, per mio avviso, un'espressione di Dante non mal appropriata a rappresentar le sozzure dell'anima: ma s'uno de' nostri si arrischiasse a dire che *il pentimento dischiuma la coscienza*, io sono ben certo che i delicati se ne farebbero beffe, né vorrebbero vederci che la schiumatura della pentola: bensì sarebbero contentissimi se si dicesse che *la penitenza purga l'anima*, senza pensare ai purganti. Il gentilissimo ed aggiustatissimo Petrarca danteggiò alquanto colle *ginocchia della mente*, e più col sole che *guarda dal balcon sovrano*.[3] Quand'egli ci dice che *Laura portò in cielo le chiavi del suo cuore*,[4] niuno ci trova a ridire; ma se uno de' moderni avesse introdotta questa espressione, non si direbbe ch'egli fa della sua Laura una came-

scotto / di pentimento»; *Purg.*, XXXI, 85: «Di penter sì mi punse ivi l'ortica»; *Par.*, I, 37-8: «Surge ai mortali per diverse foci / la lucerna del mondo»; *Purg.*, XIII, 89-90: «sì che chiaro / per essa [la coscienza] scenda de la mente il fiume»; *Par.*, III, 27: «sopra 'l vero ancor lo piè non fida». 1. Diamo le citazioni complete anche di queste locuzioni dantesche: *Inf.*, VIII, 106-7: «lo spirito lasso / conforta e ciba di speranza buona»; *Purg.*, XV, 66: «di vera luce tenebre dispicchi»; *Par.*, I, 112-3: «onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere»; *Purg.*, XIII, 114: «già discendendo l'arco di miei anni»; *Inf.*, XXVII, 57: «se 'l nome tuo nel mondo tegna fronte»; *Purg.*, X, 95: «esto visibile parlare»; *Purg.*, XI, 127-8: «attende, / pria che si penta, l'orlo de la vita»; *Purg.*, I, 1-2: «Per correr migliori acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno»; *Inf.*, V, 28: «Io venni in luogo d'ogni luce muto»; *Inf.*, III, 131-2: «de lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna» (dove però il soggetto non è *spavento*, ma *mente*). 2. Cfr. *Purg.*, XIII, 88-9: «se tosto grazia resolva le schiume / di vostra coscienza». 3. Cfr. *Rime*, CCCLXVI, 63-4: «Con le ginocchia de la mente inchine / prego»; e *Rime*, XLIII, 1-2: «Il figliuol di Latona avea già nove / volte guardato dal balcon sovrano». 4. Cfr. *Rime*, CCCX, 11: «quella ch'al ciel se ne portò le chiavi».

riera smemorata, che uscendo di casa si pose in tasca le chiavi del gabinetto del suo padrone, sicch'egli non può più entrarci? Io non consiglierei certamente alcuno a dir d'un sopraffattore che non soffre resistenza, ch'egli *stupra l'altrui libertà*; ma sosterrei che questo modo è assai più appropriato che l'altro comunissimo di *adulterar le droghe*, a cui pur nessuno pon mente. Chi seriamente chiamasse un dialettico *sartore di ragionamenti*,[1] l'espressione si troverebbe bassa e ridicola: mi si mostri perché sia più nobile e più conveniente l'altra autorizzata da cento esempi, *fabbro del parlare*,[2] applicata a un oratore o a un poeta.

Né solo le frasi metaforiche ricercate per ornamento, ma gli stessi termini propri che sembrano portar il vanto d'aggiustatezza e semplicità sono per la più parte traslati bizzarri ed audaci, tratti da un rapporto il meno opportuno e conveniente: in prova di che basterà ricordar i due verbi latini da noi mentovati nella prima parte, *conciliare* e *congruere*.

Che vuolsi alfine conchiudere da tutto ciò? che chi scrive del paro e chi giudica, dee aver principii costanti e bilance uguali. Finché non avremo per norma che le date del tempo o i nomi degli autori, le nostre opinioni saranno sempre capricciose, inconseguenti ed incerte. L'esame del senso radicale e del successivo, del principale e degli accessori, e sopra tutto della convenienza e del cumulo dei rapporti fra le cose e i vocaboli, potranno soli servirci di guide sicure; e se non ci riuscirà sempre di migliorar l'uso, potremo almeno mantener sano il giudizio.

XV. Ciò che abbiam detto delle frasi proverbiali, mostra abbastanza quali avvertenze vogliano aversi nella loro scelta, e come possano meglio impiegarsi. Quelle tratte dalla natura, dall'arti, dalle costumanze solenni e d'universal conoscenza, sia nostrale o straniero lo scrittore che primo ne fece uso, non debbono credersi proprie di veruna nazione, ma comuni a tutte, né possono rifiutarsi da veruna lingua. Ma quelle che si fondano sopra le particolarità private, sarà meglio lasciarle ai dialetti provinciali dov'ebbero origine, e dove trovano chi ne conosca i rapporti, se pur ancora non se n'è spenta la memoria. È peccato che il Davanzati, scrittore

1. Cfr. Dante, *Par.*, XXXII, 140-1: «qui farem punto, come buon sartore / che com'egli ha del panno fa la gonna». 2. Cfr. Dante, *Purg.*, XXVI, 117: «fu miglior fabbro del parlar materno» (Arnaldo Daniello).

che nell'energia e nell'evidenza può dirsi il Dante dei prosatori toscani, abbia talora degradato Tacito con qualche locuzione di questa specie: e chi poi perdonerà a Dante stesso, che credé di rappresentar degnamente la giustizia infallibile dell'offesa Divinità coll'alludere a una sciocca superstizione della plebaglia di Firenze in quel verso singolare:

la vendetta di Dio non teme suppe?[1]

XVI. Nell'altra parte non abbiam fatto che un cenno degl'idiotismi: è questo il luogo di parlarne. Essi danno alla lingua un certo sapor nazionale: ognuna ha i suoi, e questi, secondo la comune opinione, son così propri di ciascheduna, che non possono trasportarsi da quella a questa senza snaturarla e corromperla. Questa opinione è poi tanto vera quanto si crede? e non soffrirebbe qualche eccezione? Vediamolo. Presa assolutamente, ella sembra contrastata e dalla ragione e dal fatto. E quanto al primo, l'idiotismo considerato nel suo materiale non altro essendo che una configurazione non comune di parole formanti un senso intelligibile, è chiaro che la lingua non può aver alcuna repugnanza intrinseca e veruna configurazione nuova, se non qualora ella sia inconciliabile colla struttura de' suoi elementi grammaticali o coll'ordine dei loro rapporti, in guisa che ne risulti un senso oscuro contrario al suo intendimento. Ove ciò non abbia luogo, la lingua dee prestarsi a guisa di cera a tutte le forme. Di fatto gl'idiotismi già ricevuti non s'introdussero in veruna lingua tutti ad un tratto, ma successivamente o dall'uso del popolo o dal genio particolare degli scrittori. Or s'ella in ogni tempo si mostrò passiva alle nuove configurazioni nazionali, donde può nascere in lei questa resistenza alle straniere, ove queste si adattino ugualmente bene alla sua organizzazion radicale? Quanto al fatto, le stesse cause che introdussero in una lingua i vocaboli stranieri, vanno insinuandoci insensibilmente anche gl'idiotismi. Oltre l'accozzamento originario de' vari idiomi, il bisogno, il commercio, l'ammirazione per

1. Cfr. *Purg.*, XXXIII, 35-6: «chi n'ha colpa, creda / che vendetta di Dio non teme suppe». Dante allude all'uso del suo tempo per cui l'omicida, che per nove giorni riusciva a mangiare una zuppa sulla tomba dell'ucciso, andava libero da ogni vendetta e condanna.

una lingua autorevole, la familiarità co' di lei scrittori inducono naturalmente una comunicazione reciproca delle fogge di parlare, come dell'altre usanze socievoli. Tutte le favelle antiche e moderne ci somministrano esempi costanti di tal verità. L'italiana, oltre i latinismi originari, n'ebbe per opera del Davanzati vari altri che la resero più vibrata e più agile; come dal Chiabrera ebbe più d'una maniera greca che le aggiunse splendore e vivacità. Sia questo un omaggio permesso che si rende alle lingue madri. Ma che sarà della purità della nostra lingua se si mostra («eloquar, an sileam?»)[1] che anche in questa parte vitale ella porta seco il peccato originale del francesismo? Nulla di più scandaloso, ma nulla ancor di più vero. Il comunissimo *vi ha* in luogo di *vi è*, costruito col plurale, e preceduto dall'inutilissimo *egli*, non è forse lo stessissimo idiotismo francese *il y a des gens*? idiotismo inoltre che non ha altro pregio se non la singolarità di riunire in tre parole tre solenni peccatacci grammaticali? Della stessa origine sono *persona* usata per *niuno*, il *desinare è presto* per *all'ordine*, *avvisarsi d'una cosa*, *conoscersi d'una materia*, *nulla monta* per *nulla rileva*, *troppo bene* per *ottimamente*, *amar meglio*, *temer forte*, *stare il meglio del mondo*, ed altri moltissimi. Come dunque non sarà strana e bizzarra la contradizione d'alcuni, che, accarezzando gli accennati modi come graziosi e legittimi, ove poi nelle scritture moderne s'incontrano in qualche modo francese, rinculano d'orrore quasi alla vista d'una serpe, e gittano il libro più che di fretta?

XVII. Ma perché le nostre avversioni o parzialità abbiano qualche miglior fondamento, gioverà qui di ricordare che gl'idiotismi, secondo la divisione da noi fatta nella parte seconda, son di due specie, grammaticali e rettorici. I primi essendo, come abbiam detto, insignificanti, o non significando nulla di più d'altri analoghi che corrono in ciascheduna lingua, quand'anche potessero ugualmente bene trasportarsi dall'una all'altra, ragion vuole che si lascino senza invidia a quell'idioma a cui per natura appartengono. Chi dicesse *triveloce* o *triforte* in luogo di *fortissimo* e *velocissimo*, sarebbe inteso ugualmente, e la lingua italiana poteva in origine adottar ugualmente bene un modo che l'altro. Ma se la desinenza latina da lei prescelta spiega egregiamente lo stesso, sarebbe una

1. Cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 39 («dovrò parlare o tacere?»).

stravaganza gratuita il sostituir al nostrale un segno straniero. Ma gl'idiotismi rettorici essendo di natura diversa, possono e debbono meritare qualche privilegio. Sono essi configurazioni espressive, che accennano idee accessorie, atteggiano i sentimenti e ne rappresentano i diversi gradi e il modo particolare con cui ci affettano. Sotto questo punto di vista appartengono più all'eloquenza che alla lingua, e per conseguenza non sono propriamente più d'una nazion che dell'altra, ma di giurisdizione comune di chiunque sente o concepisce in un modo analogo. Conciossiaché l'eloquenza considerata nell'elocuzione, come nell'altre sue parti, abbraccia e comprende l'aggregato di tutti i mezzi possibili di rappresentare, d'illustrare, di dilettare e di muovere. Ora la lingua tanto dovrà dirsi migliore e più prossima alla perfezione, quanto sarà più pieghevole e più ricca di maniere che servano all'eloquenza, vale a dire a tutti i possibili bisogni della vita, dell'intelletto e del cuore. La cosa stessa non è veduta, né sentita, né concepita ugualmente da un uom volgare e da un dotto, da un rozzo e da un colto, da un appassionato e da un freddo. Se ognuno ha un diritto naturale di sentir a suo modo, come non lo avrà parimente d'esprimersi adeguatamente? Ora in questa infinità d'uomini circondati da oggetti stessi, dotati degli stessi organi, posti in circostanze analoghe, soggetti infine alle stesse passioni diversificate soltanto nelle combinazioni e nei gradi, non è egli visibile che in tutte le nazioni debbono trovarsene molti che s'incontrino, dirò così, nell'atto individuale del concetto[1] o del sentimento? Che importa se un popolo, che accidentalmente abbonda d'uomini della stessa tempera di spirito, usa un modo più comunemente di quel che si faccia tra noi? Ogni nazione ben esaminata raccoglie nei caratteri tutte le altre: e che vuol dire originale, se non uomo che ha qualche cosa nello spirito che lo distingue dai più? Se dunque la costituzione interna d'uno scrittore lo approssima talora ad un'altra nazione più che alla sua, com'è possibile che le sue maniere non sentano di questa natural somiglianza? Servendosi dell'espressioni che più gli convengono, egli non toglie l'altrui, anzi nemmeno lo riconosce per tale, ma si prevale del proprio ovunque lo trovi, né lo attinge dallo scarso erario d'una lingua, ma dai

1. *concetto*: preferisco, con l'Ortolani, questa lezione che figura nella I edizione, in luogo di «concerto», che si legge nella II e in quella pisana.

tesori inesausti dell'eloquenza, che lo presenta senza parzialità a chiunque ne sente il bisogno e sa farne uso. Con questo ragionamento non si pretende di provare che sia lecito a chicchesia di far un guazzabuglio babelico degl'idiotismi di varie lingue, ma solo che non debbono né accettarsi indistintamente, né ciecamente proscriversi. Il gusto e l'analisi possono esserci di scorta per giudicar fondatamente non meno di questa che dell'altre parti della lingua. Sarebbe perciò per mio avviso utilissimo di esaminare i vari idiotismi delle lingue più celebri, secondo gli oggetti seguenti:

1. Osservare se appartengano all'una o all'altra delle due mentovate specie,[1] e se alcuno della prima si fosse intruso nell'idioma nostro, farlo almeno conoscere, perché non si faccia rispettare come originario, e non si prenda per un gioiello della lingua.

2. Analizzar quelli della seconda specie, rilevarne con precisione il valore, gli usi e le minute differenze dagli altri della medesima classe nella stessa lingua: operazione necessaria alla finezza dell'intendimento e alla squisitezza del gusto.

3. Cercare se nella nostra lingua ve ne siano di realmente equivalenti, nel che suol prendersi più d'uno abbaglio; farne un esatto ragguaglio coi nostri analoghi, notarne le somiglianze, le approssimazioni, i gradi maggiori di delicatezza o di forza.

4. Ove si scopra che la lingua nostra manchi assolutamente d'alcuno di essi, esaminar prima qual effetto farebbe trasportato fra noi, e in quali luoghi potrebbe più opportunamente usarsi; indi cercar se sia già noto e comune e inteso generalmente e usato o nei discorsi familiari o negli scritti o nell'opere degli uomini colti, benché non per anco abbia avuto la sanzione legittima, della quale in tal caso si renderebbe degnissimo.

5. Se con ugual merito non fosse però ancora abbastanza comune, cercar se repugni alla struttura grammaticale della nostra lingua e sia perciò necessariamente da escludersi, o se possa non disconvenirle e adattarsi alla sua sintassi; se abbia nell'idioma nostro qualche costruzione analoga che lo autorizzi, o se finalmente con qualche modificazione potesse addimesticarsi meglio e prender un'aria più nazionale, conservando o la stessa sua forza o almeno un grado assai prossimo.

1. *due . . . specie*: grammatica e rettorica.

XVIII. Del resto per avvezzarsi a sentire squisitamente queste finezze, e per dar nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua, nulla gioverebbe maggiormente che l'instituire una serie di giudiziose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue in tutti gli argomenti e in tutti gli stili;[1] purché queste traduzioni non siano fatte né dai grammatici, né da quei tanti guastamestieri di cui abbonda l'Italia. Questo è il solo mezzo di conoscere con esattezza l'abbondanza e la povertà rispettiva dell'idioma nostro, i suoi discapiti e i soccorsi che possono trarsi dalla sua fecondità, dall'uso libero delle sue forze o dall'accortezza nel giovarsi degli aiuti stranieri. La corrente degli scrittori, sia per mancanza d'un carattere proprio, sia per una meticulosa deferenza agli usi ordinari, accomoda le sue idee e i suoi sentimenti al modello comune, e non tenta nulla di più; quindi la lingua resta sempre sterile, uniforme, non abbastanza pieghevole. Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze, a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli e ravvicinarla alle straniere, a inventar vari modi di conciliazione e d'accordo, a renderla in fine più ricca di flessioni e d'atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura o compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognun de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano co-

1. *Il sig. Napione riconosce anch'egli utilissime le traduzioni per migliorar la lingua, ma sembra che si restringa a quelle dei classici greci e latini. Pure cotesti autori hanno spesso dei modi tanto repugnanti a quelli della nostra lingua, quanto alcuno de' più disanaloghi fra le moderne. Se v'è un modo di ammorbidirli e conciliarli col genio italiano, perché la stessa industria non può esser ugualmente felice applicandola alla traduzione d'un autor francese, inglese o tedesco? Mi fu domandato dallo stesso critico qual aiuto io abbia tratto dagli autori francesi per la traduzione di Ossian: niuno certamente, ma non ne trassi niente di più dagl'italiani, né potea trarne: e se avessi avuto gli scrupoli di questo dotto scrittore, non mi sarei mai accinto a questo lavoro, poiché nulla potea darsi di più alieno dal genio della lingua e della poesia italiana delle maniere del bardo celtico. E pure . . . (C.).

sì agevolmente che lo fa sempre parere il più naturale, anzi l'unico.[1]

XIX. Ciò che abbiam detto intorno agl'idiotismi, ci apre la strada all'altra questione sopra il genio della lingua. Questo è il nome che domina nella bocca di chiunque favella di tali materie. Ognuno si appella a cotesto genio, e chi è convinto d'averlo violato, non ha difesa. Si conviene comunemente che qualunque innovazione che giunga ad alterarlo sia essenzialmente viziosa e tenda alla distruzion della lingua. Cerchiamo prima di farci un'idea esatta della cosa di cui si parla. Il genio della lingua non può essere che il risultato del genio particolare di tutte le sue parti, ossia la somma dei caratteri che l'uso della nazione impresse in ciascheduna di esse e nel loro scambievol rapporto. Ora noi abbiamo già mostrato sin dal principio che le parti della lingua sono di due classi, rettoriche e logiche, o vogliam dire grammaticali. Quindi ne fluisce necessariamente che il genio della lingua, secondo il cenno da noi fatto nel fine della seconda parte, è anch'esso di due specie, vale a dire grammaticale e rettorico. Per mancanza di questa distinzione e di qualche altra, parmi che il Condillac, trattando lo stesso argomento, non abbia fatto spiccare in tutto il suo lume la sua solita aggiustatezza e sagacità.[2] Il genio della lingua, che dee riguardarsi come propriamente inalterabile, è il grammaticale, poiché questo è annesso alla natura intrinseca de' suoi elementi. L'essenza material d'una lingua dipende dalle desinenze e dalla sintassi, come l'essenza dei corpi dipende dalla figura degli atomi elementari e dalle loro primitive combinazioni. La sola mancanza dei casi declinabili e dei participi[3] rende essenzialmente diversi ed inconciliabili il genio della lingua italiana e quello della latina. Ma il genio rettorico, derivando da principii diversi, non può aver come l'altro una rigidezza immutabile. Esso è, non v'ha dubbio, il risultato del modo generale di concepire, di giudicar, di sentire che

1. Per le idee espresse in questo paragrafo cfr. soprattutto il *Discorso* premesso alla traduzione di Ossian, il *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca*, e anche le lettere al Vannetti riportate esse pure in questo volume. 2. *il Condillac . . . sagacità*: cfr. *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), II, I, XV (*Du génie des langues*), in *Oeuvres philosophiques*, I, Paris 1947, pp. 98-104. L'opinione del Condillac è riassunta dal Cesarotti più avanti. 3. *Ai quali vanno annessi i gerundi e i supini. Molti participi sono però ammessi nella lingua italiana, e anche qualche gerundio comincia ad esservi ben accolto (C.).

domina presso i vari popoli, quindi il genio della lingua è propriamente l'espressione del genio nazionale. Tutto ciò dunque che cangia o modifica il secondo genio, dee necessariamente portar tosto o tardi anche nel primo una alterazione corrispondente. Ora chi non conosce le vicissitudini morali e politiche delle nazioni, e la loro influenza mal contrastata dal clima, influenza che trasforma un popolo d'eroi in una greggia di schiavi, e al rozzo e libero linguaggio della schiettezza repubblicana sostituisce la politezza lusinghiera e l'ingegnosa urbanità della corte?[1] Non appartiene al mio assunto il diffondermi su questo articolo, e sarebbe ormai vano il farlo, dopo che l'Elvezio lo pose nella più luminosa e trionfante evidenza.[2] «Il carattere d'una lingua» dice il Condillac «dura più a lungo dei costumi del popolo»:[3] ma nel corso di questo ragionamento, parmi d'aver mostrato abbastanza se questa supposizione sia ben fondata o gratuita. La necessità inevitabile delle alterazioni successive della lingua e i loro intrinseci principii furono egregiamente sviluppati da un valente spagnuolo benemerito dell'Italia più di vari nazionali, poiché in luogo di adularne i pregiudizi, l'onora ed illustra coll'opere.[4] Io aggiungerò che se cotesta rigidezza di genio fosse naturale, ella avrebbe dovuto conservarsi nell'antiche lingue.

È noto che i Greci e i Romani riguardavano tutti i popoli come barbari, destinati al dispregio e alla servitù: i loro costumi, le loro opinioni ed usanze non erano per essi, non dirò oggetti di

1. *E viceversa cangia un popolo di filosofi umanissimi e di gentilissimi cortigiani in un gran *club* d'eroi sanculottici, e al molle frasario del *bon ton* sostituisce i termini originali e sublimi di *terrorismo*, *guigliottina*, *settembrizzare*, ec. ec., i quali saranno un ornamento singolare dei glossari della lingua e della storia politica (C.). Si ricordi che questa nota fu aggiunta nel 1800. 2. Cfr. *De l'esprit* (1758): specialmente gli ultimi capitoli del discorso III. 3. Cfr. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II, I, XV, in *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., I, p. 99: «le caractère d'une langue, surtout s'il est fixé par des écrivains célèbres, ne change pas aussi facilement que les moeurs d'un peuple». 4. Il sig. ab. Stefano Arteaga nelle sue note alla dissertazione del sig. Borsa sul recente problema dell'Accademia di Mantova. Innanzi che le suddette annotazioni comparissero al pubblico, il sig. Francesco Colle, accademico di Padova, avea trattato lo stesso argomento con dottrina e sagacità in un ragionamento letto all'Accademia, e degnissimo di uscir alla luce (C.). Sul Borsa, sulla sua dissertazione, sulle note dell'Arteaga, e su quella del Colle cfr. la Nota introduttiva alle pagine del Borsa stesso riprodotte in questo volume. Su Francesco Colle cfr. l'*Avvertimento* che precede il presente *Saggio*, e la nota 2 a lui relativa, a p. 305.

stima, ma nemmeno di curiosità e di ricerche. Inoltre gl'idiomi di quelle nazioni, prive di scrittori illustri, digiune delle discipline e dell'arti, non aveano di che adescar le lingue dominanti a far alleanza con loro. Or se ad onta di ciò la favella de' Greci e de' Romani si modificò da se stessa seguendo l'impulso progressivo dello spirito e le vicende dello stato sociale, il carattere affatto diverso del nostro secolo rende l'inalterabilità delle lingue moderne pressoché fisicamente impossibile. La scoperta d'un mondo incognito, il commercio e la comunicazione universale da un polo all'altro, la propagazione dei lumi per mezzo della stampa, le conoscenze enciclopediche diffuse nella massa delle nazioni, che trapelano insensibilmente fino nel popolo, i tanti capi d'opera di cui abbondano tutte le lingue più celebri, e attraggono da ogni parte gli sguardi, i pregiudizi d'una tolleranza filosofica sostituiti in ogni genere a quelli del patriottismo,[1] non solo hanno prodotta una rivoluzione generale in tutti gli spiriti, ma insieme atterrarono tutte le barriere che separavano anticamente una nazione dall'altra, e confusero in ciascheduna le tracce del loro carattere originario. Le antipatie religiose e politiche non si conoscono più:[2] le usanze e le opinioni sono in una circolazione perpetua: l'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai divenuta una gran famiglia, i di cui membri distinti hanno un patrimonio comune di ragionamento, e fanno tra loro un commercio d'idee di cui niuno ha la proprietà, tutti l'uso. In tal rigenerazione di cose non è assurdo l'immaginare che il genio delle lingue possa conservarsi immutabile? e non dee piuttosto scorgersi in ciascheduna di esse, come presso Ovidio,

facies, non omnibus una,
nec diversa tamen, qualem decet esse sororum?[3]

Tal è in fatti la loro tendenza insensibile a ravvicinarsi e a profittar delle altrui ricchezze, che senza il genio grammaticale, da

1. *Chi li chiama pregiudizi non vuol certo farne un elogio; né però vuolsi intendere che la tolleranza e il patriottismo considerati in se stessi sian pregiudizi; ma le idee nel diventar cose cangiano spesso di proporzioni e di forme (C.). Si ricordi che anche questa nota e la seguente furono aggiunte nel 1800. 2. *L'autore non prevedeva che dentro pochi anni si sarebbe trovato il modo di conciliar l'antipatia religiosa coll'indifferenza, e il pieno scetticismo morale col più assoluto dogmatismo politico (C.). 3. *Met.*, II, 13-4 («una fisionomia non uguale in tutte e tuttavia non diversa, quale si conviene a sorelle»).

cui solo si forma la linea di divisione insormontabile fra l'una e l'altra, diverrebbero a poco a poco una sola, e molte opere d'una lingua non parrebbero che traduzioni dall'altra. Io non intendo né di biasimar né di approvare questa tendenza: dico solo ch'ella regna nelle lingue moderne, e nell'italiana sopra d'ogn'altra.[1] Qual miglior prova di ciò del testimonio di quegli stessi che gridano più altamente allo scandalo? Sono incessanti le lor querele, che il genio della lingua nostra si sfigura e si guasta ogni giorno più per l'introduzione dei modi stranieri, che nelle opere pressoché d'ogni specie domina il colorito francese, che il buon gusto antico d'Italia o non si conosce o si sprezza. Or io domando se ciò possa mai accadere senza che la nazione vi acconsenta tacitamente, e s'ella possa acconsentirvi senza esserci predisposta dai cangiamenti accaduti nel sistema di pensare del maggior numero. Alcuni ne accusano la corrente degli scrittori indisciplinati. Io non temerò di avanzare una verità che ha l'aria di paradosso, vale a dire che il genio nazionale si scorge appunto nell'opere degli scrittori di questa sfera, ben più che in quelle dei castigati e saputi. Questi formano una piccola classe, scrivono studiatamente, si fanno un pregio di discostarsi dai più, s'attengono agli esempi antichi, e usano della lingua viva come fosse morta: quelli all'incontro, bramosi solo di piacer alla maggior parte, vanno a seconda dell'uso, e accettano per buone quelle espressioni che trovano già familiari nella bocca degli uomini o ben nati o ben educati, ed accolte con favore negli scritti comuni. Or se i componimenti di questa specie, come se ne lagnano i puristi, riscuotono applauso generale da quella parte della nazione che giudica per istinto, non per conoscenza; se questi corrono per le mani del popolo, quando gli altri scritti coll'antica accuratezza non appagano che pochi lettori, non è questa una prova convincente che i primi s'adattano meglio al genio at-

1. *Questa protesta riguarda non meno ciò che precede che ciò che segue sino al fine di questa parte. L'autore non fa l'elogio ma la storia del gusto moderno, ne indaga le cause, le espone imparzialmente, e mostra coll'esperienza che l'effetto è certo, e pressoché necessario. In tal circostanza il consiglio più sano pargli quello di patteggiar col gusto del secolo, e cercar di dominarlo destramente fingendo di cedere. Solone domandato se credesse che le sue leggi fosser le ottime tra le possibili, disse che le credeva le ottime tra quelle che poteano riceversi dagli Ateniesi (C.). Sul concetto della convergenza delle lingue europee cfr. G. NENCIONI, *Quidquid nostri predecessores*, citato nella bibliografia.

tual della lingua? Quindi è che quantunque non sappiano forse trarne il miglior uso possibile, e talor anche ne abusino, pure si rendono più grati di quelli che vorrebbero, a dispetto del secolo, conservar un frasario sfiorito, il di cui colore non corrisponde abbastanza a quel dell'idee. Altri incolpano di tali scandalose novità qualche scrittor luminoso, che fa prova d'imbastardire e snaturare la lingua. Ma s'egli realmente le facesse violenza, se la sforzasse a parlar un gergo non inteso, se volesse costringer la nazione a guardar le cose sotto un aspetto contrario alle sue disposizioni di spirito, non è egli evidente che in luogo di riscuoterne applauso e favore, sarebbe riguardato come uno stravagante ed esposto alla derisione e al disprezzo? Che se pur vuolsi credere che lo stile d'uno scrittore possa esser di tanta efficacia, sarà questa la prova la più convincente dell'insussistenza della supposta inalterabilità del genio rettorico; giacché un sol uomo basta a cangiarlo. E poiché questo non può alterarsi senza che si generi una rivoluzione nelle menti de' coetanei, resterà da sapersi se questa metamorfosi torni a danno o a profitto della nazione, per decidere se chi la opera debba dirsi corruttore o benefattore della lingua. Quello stesso scrittore, secondo il Condillac, che nato in un'epoca perfeziona il linguaggio materno, ne accelera la rovina in un'altra. «Quando una lingua» segue lo stesso filosofo «ha degli autori originali in ogni genere, chi vien dopo loro coi talenti medesimi trova il carattere della lingua già fissato, e occupati tutti i tornii dell'espressione: quindi volendo segnalarsi è costretto a cercar una strada nuova, a dipartirsi dall'analogia ed a introdurre un neologismo vizioso».[1] Ma né tutte le lingue abbondano in tutti i generi d'autori classici, né i generi possono così facilmente esaurirsi. Essi si dividono e suddividono assai più di quel che si pensa. Ogni secolo ne vide nascere più d'uno di non preveduto: e quando pure fossero esauriti, chi può metter un termine ai modi di rappresen-

1. Traduce riassumendo un passo del Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II, I, XV, in *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., I, pp. 102-3, che suona esattamente così: «Quand une langue a, dans chaque genre, des écrivains originaux, plus un homme a de génie, plus il croit apercevoir d'obstacles à les surpasser. Les égaler, ce ne seroit pas assez pour son ambition: il veut, comme eux, être le premier dans son genre. Il tente donc une route nouvelle. Mais, parce que tous les styles analogues au caractère de la langue et au sien sont saisis par ceux qui l'ont précédé, il ne lui reste qu'à s'écarter de l'analogie».

tarli, e alle loro infinite e indefinite combinazioni? Così nella natura se le specie sono limitate, gl'individui ci mostrano una inesausta diversità. Quanto agli scrittori, non merita il nome di grande chi cerca la novità per distinguersi, ma chi sente e pensa in un modo originale e si esprime adeguatamente. Siano questi men rari, si abbandonino all'impulso interno, e ci daranno del nuovo senza volerlo. I vizi condannati a ragione dal Condillac, e che sogliono tener dietro alla novità, appartengono allo stile, non alla lingua. E chi poi non sa che l'affettazione e l'eccesso si attaccano a tutto, e lo guastano? Il bene cessa perciò d'esser tale, perch'altri ne abusa? Se un pazzo fastoso vuol comparire in pubblico tutto coperto di perle, se un vecchio ecclesiastico sfoggia nelle sue vesti gli ornamenti propri d'una donna galante, si dirà perciò che le perle sono da sprezzarsi, o che i ricami non formano una vaghezza?

XX. Il carattere rettorico di tutte le lingue è dunque progressivamente e necessariamente alterabile. Si può forse ritardarlo, non impedirlo. Le cause morali e politiche colla loro lenta influenza portano un'alterazione nel sistema intellettuale del secolo, e ne configurano il genio: il genio nazionale prepara e forma a poco a poco quello degli scrittori; ma siccome l'esempio e l'autorità sono i due numi scolastici, così negli scritti degli studiosi, anche cangiato l'antico gusto, continua per qualche tempo l'antico genere: si fa una tacita lotta fra il senso reale e 'l fittizio: molti sentono i ceppi, ma non v'è chi ardisca spezzarli: alfine uno scrittore più animoso, sospinto imperiosamente dal genio, presenta i suoi pensamenti con un colorito più vivace e più fresco, nuovo forse negli scritti, non già nello spirito della nazione che ne vagheggia l'idea: allora essendo la materia preparata da lungo tempo, la scintilla desta un incendio; il genio della nazione scoppia con forza e trionfa sul despotismo della scuola. Questi cangiamenti essendo in ogni tempo proporzionali ai bisogni dello spirito nazionale nelle date epoche, non possono mai tornare a discapito della lingua, se non qualora la nazione ricada nella vera barbarie, ch'è l'ignoranza. Il grande scrittore, giudizioso ed originale ad un tempo, non vorrà anticipar bruscamente il genio ancora acerbo della nazione, ma veglierà al suo sviluppo, e saprà coglierlo nel punto della sua maturità: dall'altro canto il buon critico non sarà quello che declama e cerca di contrastar vanamente al gusto del secolo,

ma quello che, conoscendone squisitamente l'uso e l'abuso, si applica solo a depurarlo, illuminarlo e dirigerlo.

PARTE IV

Della lingua italiana e dei modi d'ampliarla e perfezionarla.

SOMMARIO

I. Rimproveri dei latinisti alla lingua italiana smentiti dal successo. II. Lingua italiana una e comune a tutta la nazione, malgrado la diversità dei dialetti. III. Sviluppo della lingua. Sua maggior gloria dovuta a Firenze. IV. Dispute sul nome della nostra lingua. V. Libro di Dante della volgare eloquenza. VI. Se la lingua dei primi tre padri debba dirsi fiorentina o italiana. VII. Dispute intorno al secolo classico della lingua. Sentenza del Salviati disaminata. VIII. Fondazione dell'Accademia della Crusca. IX. Imperfezioni del suo vocabolario. X. Parzialità e contradizioni nel catalogo degli scrittori approvati. XI. Motivi che confluirono a stabilir l'autorità della Crusca. XII. Rivoluzione d'idee rispetto alla lingua, e cause che la produssero. XIII. Abusi ed eccessi. XIV. Necessità di stabilire una sana e saggia libertà. XV. Progetto d'una magistratura italica sopra la lingua. Ufizi estesi ed operazioni della medesima. XVI. Piano per conoscer la vera ricchezza e i veri bisogni della lingua. Compilazione di due diversi vocabolari, e oggetti dell'uno e dell'altro. Altre operazioni importanti, e loro utili conseguenze.

I. Egregiamente disse il Varchi che l'inondazione dei popoli settentrionali produsse due grandissimi beni all'Italia: la repubblica di Venezia e la lingua toscana.[1] Ma quella sorta da principii tenui bensì, ma pur nobili, potea far concepir sin d'allora alte e generose speranze: dell'altra non potevano farsi che molto infelici pronostici. Nata dalla corruzione e dalla barbarie, generata da due popoli, l'uno scordato del suo sapere, l'altro istupidito dall'ignoranza, accozzata da vari idiomi o guasti o selvaggi, non sembrava ella condannata fin dal suo nascere al dispregio e all'oscurità? Se nell'infanzia di essa qualche antico romano sorto dalla tomba avesse ragionato in tal guisa, sarebbe stato certamente scusabile. Ma chi vorrà scusare a' tempi nostri quei mediocri latinisti del secolo decimosesto che si ostinarono a vituperarla, malgrado, non

1. *Egregiamente . . . toscana*: cfr. *Ercolano*, ed. cit., II, p. 17: «Fra tante miserie e calamità . . . ne nacquero due beni, la lingua volgare e la città di Vinegia, repubblica veramente di perpetua vita e d'eterne lodi degnissima».

dirò ai dogmi della filosofia delle lingue, di cui non sospettavano neppure il nome, ma all'evidenza contraria; avendo già la nostra favella nel loro tempo più d'uno scrittore eminente e molti assai ragguardevoli, che aveano fatto o gustar pienamente o presentire in gran parte l'ampiezza e 'l valore delle sue forze? Ad onta delle loro declamazioni pedantesche[1] la nostra lingua, nobilitata e abbellita sempre più, giunse a tal grado di pregio, che presa nella sua totalità cede di poco all'antiche,[2] può per molti capi far invidia alle moderne, e se in qualche parte è forse inferiore ad alcuna, non è certamente colpa della sua attitudine. Questo esempio dovrebbe bastare a distruggere le prevenzioni nazionali o scolastiche sulla nobiltà originaria e sulle qualità esclusive delle lingue, delle quali abbiam già parlato sul principio di questo ragionamento; a mostrarci che, se ogni lingua appassisce fra le mani degl'idioti e dei rozzi, ognuna all'opposto si perfeziona e risplende qualora serve agli usi d'un popolo ingegnoso e colto, ed è maneggiata da uomini originali; ad insegnarci in fine che le lingue fanno i piccoli scrittori, e i grandi scrittori fanno le lingue.

II. Arrestandoci nella nostra, siccome comuni all'Italia furono le rivoluzioni politiche, comuni le cagioni che le produssero, comune l'antica lingua che vi dominava, comune ancora doveva riuscir il nuovo idioma che ne derivò. Non v'è lingua senza dialetto come non v'è sostanza senza i suoi modi: né però la lingua cessa d'esser una; altrimenti vi sarebbero tante lingue quante città. La sintassi uniforme, le desinenze, la massa comune dei vocaboli, la conservazione delle lettere radicali sono i caratteri distintivi d'una stessa lingua: i termini particolari, le frasi proverbiali, qualche singolarità nelle parti dell'orazione, e sopra tutto le alterazioni della pronunzia, costituiscono i dialetti. Ora in ogni città d'Italia regna lo stesso sistema di costruzione e di reggimento anche nella bocca del volgo; comune è la maggior parte de' vocaboli e comunemente intesa, perché le radicali o sono le stesse o affini tra loro. La differenza in questa parte sta solo nelle desinenze; perché i Lombardi sino a Rimini, ed alcuni altri, troncano le parole nel

1. Chi vuol vederne un esempio che val per tutti, legga il ragionamento di Lazaro Bonamico, celebre professor di Padova, nel dialogo di Sperone Speroni sopra le lingue (C.). Nel *Dialogo delle lingue* dello Speroni l'umanista Lazzaro Bonamico è introdotto a combattere contro il volgare, sostenuto invece dal Bembo. 2. *Se pur è vero che ceda assolutamente (C.).

fine, sicché vengono a terminare nelle consonanti: i Toscani all'opposto e pressoché tutti gli altri da Rimini al confine dell'Italia, e i Veneti parimente, conservano la terminazione vocale, terminazione sana e legittima e riconosciuta per tale da quegli stessi che non l'osservano esattamente. Non so dire se la desinenza consonante provenga dal clima o dal dialetto antico dei Galli dominatori della Lombardia innanzi i Romani, come crede il Muratori,[1] o dalla maggior influenza dei Longobardi. Potrebbe però dubitarsi s'ella fosse originaria e propria di quelle provincie sin dal primo nascer della lingua, o non piuttosto introdotta posteriormente o dall'intrinseca disposizione degli organi vocali di quelle genti o da qualche altra causa difficile ad assegnarsi. Di fatto la terminazione vocale fluisce naturalmente dalla corruzione della pronunzia latina, colla semplice elisione delle due lettere finali *s* ed *m*, inveterata nel popolo di Roma fin dai primi tempi: dal che appunto principalmente molti dotti uomini, non senza apparenza di verità, vennero in opinione che la nostra lingua volgare non fosse altrimenti una lingua nuova sorta dai Goti e Lombardi, ma la stessa antica usata comunemente dalla plebe romana, e corrotta sempre più nella successiva declinazion dell'Impero. Che poi questa pronunzia debba supporsi non antica, ma recentissima nella Romagna, potrebbe farcelo credere il veder che Dante nel suo libro *Della volgare eloquenza*, esaminando tutti i dialetti d'Italia, attribuisce per carattere a quello dei Forlivesi, Imolesi e altri Romagnoli una mollezza e lenità femminile, molto diversa dal suono che fanno al presente quegl'idiomi alle nostre orecchie, e preferisce agli altri volgari municipali quel di Bologna, come più leggiadro e più morbido, il che, secondo lui, avveniva da ciò che i Bolognesi prendevano qualche cosa dei dialetti d'Imola, di Ferrara e di Modena, e così ammollivano e temperavano il proprio idioma colla mescolanza degli altri.[2] È verisimile che una certa celerità di pro-

1. *come . . . Muratori*: cfr. *Antiquitates italicae Medii Aevi*, dissertazione XXXII (trad. di G. Cenni, Firenze, Maxdini, 1833, III, p. 213). 2. *Dante . . . altri*: cfr. *De vulg. el.*, I, XV, 2-5: «non male oppinantur qui Bononienses asserunt pulcriori locutione loquentes, cum ab Ymolensibus, Ferrariensibus et Mutinensibus circumstantibus aliquid proprio vulgari adsciscunt . . . Accipiunt etenim prefati cives ab Ymolensibus lenitatem atque mollitudinem, a Ferrariensibus vero et Mutinensibus aliqualem garrulitatem . . . Si ergo Bononienses utrinque accipiunt, ut dictum est, rationabile videtur esse quod eorum locutio per commistionem oppositorum ad laudabilem suavitatem remaneat temperata».

nunzia naturale a quelli e ad altri popoli, e la fretta del parlar familiare, gl'inducesse a toccar le vocali così di volo, dal che poi passassero a perfettamente ingoiarsele. Checché ne sia, poiché questi e gli altri tutti nei loro scritti o monumenti pubblici posero sempre le parole intere e vocalizzate, segno è che credono esser questo il distintivo della loro lingua comune, che tutti i dialetti italici riconoscono ugualmente per madre. Le provincie d'Italia hanno dunque comuni tutte le parti costitutive della lingua, ed hanno perciò tutte un diritto originario ed inalterabile sopra di essa. Tutte però hanno parimente i loro termini particolari forse intelligibili, come attinti a una fonte comune, non però usati né intesi prontamente dagli altri: tutte hanno alcune proprietà che le distinguono tra loro, altre buone, altre indifferenti, altre viziose. Se alcuni popoli peccano nella terminazione, altri anche de' più riputati guastano le parole in altra guisa, troncando le sillabe intere, omettendo o permutando le lettere o intrudendone di soverchie; sicché il loro linguaggio, a chi non l'ha familiare, non riesce gran fatto né più chiaro né più piacevole degli altri, come ciascheduno ha il sapore il più conveniente alle orecchie di chi lo parla. Inoltre deve avvertirsi che ogni dialetto può suddividersi in due, l'uno del volgo l'altro degli uomini colti: questo è sempre poco o molto più regolato ed acconcio; l'altro per tutto senza eccezione inesatto nella pronunzia, sparso di solecismi e di sconcordanze, e pieno di storpiature di vari generi.[1] Da quest'analisi risulta che ogn'uomo colto d'Italia può aver diritto di opinare e giudicar d'una lingua che appartiene a lui quanto agli altri; che niun dialetto popolare, come precisamente si parla, può prendersi come modello di lingua scritta; niuno ve n'ha che possa essere correntemente inteso da un capo all'altro d'Italia; niuno finalmente che purgato dagl'idiotismi plebei, emendato colle regole d'una giudiziosa grammatica e maneggiato da scrittori illustri non possa contribuire alla ricchezza e all'ornamento della lingua scelta d'Italia, che sola deve dominare nelle scritture più nobili. Se però niun dialetto particolare è così perfetto che possa scambiarsi per la lingua, avvene però alcuno presso ogni nazione che più degli altri s'accosta alla perfezione. Sarebbe ingiusto e insensato chi non

1. Lingua *vernacola* vuol dir propriamente lingua dei servi. V'era dunque presso i Latini anche nella città stessa quella dei padroni e dei liberi (C.).

riconoscesse in Italia l'idioma toscano per più corretto ed elegante, e degnissimo del primato sopra d'ogn'altro: quindi lo scriver esattamente e nobilmente è pei Toscani un'attenzione, per noi uno studio.

III. La lingua volgare non cominciò a farsi conoscere nelle scritture fuorché nel secolo duodecimo. I poeti son sempre i primi a digrossare ed ingentilire le lingue, ed è costume troppo naturale di prender dalle straniere più celebri di che abbellire la propria. La lingua provenzale avendo il vanto tra le moderne, specialmente nella poesia amatoria e nei romanzi di cavalleria, i più colti di tutta Italia, datisi a traslatar le opere de' Provenzali e ad imitar i loro poeti, arricchirono l'idioma italiano di molte voci e locuzioni, che formano tutta via una porzione non dispregevole della lingua comune. I Siciliani, ossia gli scrittori che sotto Federigo secondo fiorirono nella real corte di Napoli dianzi stabilita in Sicilia, si distinsero sopra gli altri, e diedero tal pregio alla nostra favella che, al dire di Dante, idioma volgare e siciliano valea lo stesso.[1] Ad esempio loro i più svegliati spiriti dell'altre provincie d'Italia impararono a civilizzar i loro dialetti, e scegliendo come meglio potevano l'ottimo da tutti gl'idiomi, formarono il primo fondo della lingua italiana più nobile, che doveva esser quella degli scrittori. Essa però in tutto quel secolo non fe' che saggiar le sue forze quasi brancolando: lo svilupparle era riserbato al seguente. Firenze ebbe la gloria di alimentar la nostra lingua, invigorirla, formarla. Il genio di Dante, il gusto squisitissimo del Petrarca, la copia e piacevolezza del Boccaccio la impressero de' loro caratteri e le comunicarono colori, armonia, movimento e ricchezze proprie. I loro scritti furono come altrettante facelle che sparsero sopra la lingua la luce dell'analogia. Tutta l'Italia rivolse gli occhi colà: e siccome in tutte l'altre città riunite non v'erano scrittori che potessero in verun modo paragonarsi a quei tre, così tutti si posero a studiar le loro opere non solo come esemplari di stile, ma come tesori e norme perfette di lingua; e passando, come suol farsi, dagli autori alla patria, credettero volentieri esser privilegio special di Firenze ciò ch'era frutto in gran parte della loro mae-

1. *al dire . . . lo stesso*: cfr. *De vulg. el.*, I, XII, 2: «videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur». E cfr. anche I, XII, 6.

strevole desterità, che seppe purgar più o meno il proprio dialetto, e acconciamente temperandolo farlo primeggiar vagamente sopra la massa dei vocaboli e delle maniere comuni. Quindi il loro merito asperse del proprio lume anche vari altri scrittori fiorentini, che circa quel tempo si esercitarono in altre materie, scrittori non dispregevoli rapporto al secolo, ma che aveano coi mentovati triumviri comune il dialetto più che lo spirito. In tal guisa andarono a poco a poco stabilendosi due opinioni ricevute per assiomi dal maggior numero: 1. che la lingua degli scrittori abbia a dirsi fiorentina; 2. che gli autori del Trecento siano la norma infallibile della lingua. Queste due opinioni si convalidarono maggiormente dacché il Bembo, scrittor già celebre in ambe le lingue per dottrina e per eleganza, sostenne altamente la denominazione sopraccennata del nostro idioma, e dalle opere degli autori del detto secolo trasse, dopo il Fortunio, le regole sopra la lingua, e l'assoggettò in avvenire alle leggi della grammatica.[1]

IV. Siccome però nel secolo decimosesto anche il restante d'Italia fioriva di scrittori e d'ingegni, ne fu più d'uno a cui le due surriferite sentenze parvero tutt'altro che assiomi, e osò provocar al pubblico da questo giudizio tacciato di parzialità. Il Tolomei[2] alla testa de' suoi Senesi e d'altri Toscani, a cui aderiva il Dolce,[3] pretese con legittimi titoli che la lingua dovesse dirsi toscana dalla provincia, come la latina dal Lazio: il Trissino dall'altro canto, accordandosi col Castiglione,[4] sostenne che non potea chiamarsi altrimenti che italiana, senza far torto ai diritti dell'intera nazione; ed a far il secondo al Trissino uscì poscia in campo quel gran «battagliere» del Muzio;[5] mentre intanto il Martelli, il Varchi,[6] e gli

1. *il Bembo . . . grammatica*: allude alle *Prose della volgar lingua*, pubblicate dal Bembo nel 1525. A Gianfranco *Fortunio* si deve uno dei primi tentativi di grammatica volgare: *Le regole grammaticali della volgar lingua* (1516), ispirate a criteri non dissimili da quelli seguiti dal Bembo nelle sue *Prose*. 2. Claudio *Tolomei* (1492-1555) sostenne le sue idee nel *Polito* (1525) e più esplicitamente nel *Cesano* (scritto nel 1527-1528, pubblicato solo nel 1555). 3. Ludovico *Dolce* (1508-1566) partecipò alle discussioni sulla lingua con le *Osservazioni sulla volgar lingua* (1550). 4. Giangiorgio *Trissino* espose la sua teoria dell'«italianità» della lingua volgare in una *Epistola* (1524) e poi nel *Castellano* (1529), riallacciandosi anche ad alcune idee espresse dal *Castiglione* nei capitoli XXVIII-XXIX del I libro del *Cortegiano*. 5. Si allude ai di lui scritti polemici intorno la lingua, intitolati *Battaglie* [*in diffesa dell'italica lingua*, 1582], C. 6. Lodovico *Martelli* nella *Risposta alla «Epistola» del Trissino* (1524); il *Varchi* nell'*Ercolano*, più volte ricor-

altri Fiorentini combattevano a tutta possa per la sentenza del Bembo, che insieme col nome assicurava alla loro patria la proprietà della lingua. Ciascheduna delle tre denominazioni poteva ugualmente competere alla nostra lingua, secondo rispetti diversi, e questa gara di titoli potrebbe sembrare una vana question di parole: ma questa differenza di nome si traeva dietro varie differenze di cose. Di fatto, accordandosi che la lingua dovesse dirsi fiorentina, ne veniva di conseguenza che Firenze avesse non già il principato, ma la dittatura di essa lingua; che le voci, gl'idiotismi, le locuzioni di quel popolo fossero tutte le ottime fra le possibili, le sole legittime ed autorevoli; che le scorrezioni stesse facessero legge, giacché un popolo parlante un linguaggio classico non riconosce ragione sopra il suo uso; che tutti i termini degli altri dialetti italiani fossero essenzialmente sconci e spregevoli; che niuno scrittore, per quanto avesse elevatezza d'ingegno, ricchezza di conoscenze, finezza di gusto, non avesse autorità d'introdurre un nuovo vocabolo o un nuovo tornio di frase; e che ciascheduno di questi, benché opportuno e necessario, dovesse tenersi per barbaro sino a tanto che per grazia speciale non avesse ottenuto da Firenze l'onore dell'adozione. Avvedutamente perciò i sopraccitati ragionatori, benché conoscessero l'eccellenza dei tre che nobilitarono superiormente il dialetto fiorentino, contrastarono però al dialetto stesso un titolo che avrebbegli conferito un dominio esclusivo, e dando alla lingua la denominazion d'italiana, conservarono ad essa e a tutti i suoi colti scrittori i diritti d'una giudiziosa libertà. Le ragioni da loro usate furono a un di presso le stesse che noi abbiamo, s'io non erro, poste in miglior lume e piantate sopra una base più solida.

v. Ad avvalorare altamente la sua opinione, diede il Trissino alla luce opportunamente la traduzione dell'opera di Dante, *Della volgare eloquenza*, pubblicata poscia nel suo latino originale dal Corbinelli,[1] nella quale quel filosofo, non men che poeta, superiore a' suoi tempi, troppo grande per lasciarsi dominare dai pregiudizi

dato. Fra gli altri sostenitori della tesi «fiorentina» vanno ricordati il Machiavelli, il Giambullari, il Gelli, il Lenzoni, i quali tuttavia (come anche il Martelli e in parte il Varchi) difendono i diritti piuttosto del fiorentino vivo che di quello letterario trecentesco. 1. *diede* . . . *Corbinelli*: il Trissino pubblicò una traduzione del trattato dantesco nel 1529. L'edizione di Iacopo Corbinelli uscì a Parigi nel 1577.

patriottici, sostenne due secoli innanzi con forza di ragionamento quella sentenza medesima. Egli mostra ad evidenza che la lingua degli scrittori non nacque né fu allevata in Toscana, ma si andò formando dai migliori spiriti delle diverse città, fra i quali conta pure un Brandino o Ildobrandino da Padova,[1] i quali andarono giudiziosamente scegliendo da tutti gl'idiomi ciò che v'era di più leggiadro e più acconcio; sostiene che tutti i dialetti popolari sono pieni di scorrezioni e deformità, ed esaminandoli ad uno ad uno specifica i loro particolari difetti, e taccia segnatamente i Toscani di vanità, perché menavano vampo del loro idioma municipale, come fosse il più purgato e 'l più nobile;[2] osserva che gli autori più celebri fur sempre quelli che più si scostarono dalle singolarità e dagl'idiotismi de' lor dialetti; conchiude che niuno di questi non è tale che possa così come sta esser ammesso nelle opere dedicate alla fama, ma che queste debbono esser dettate nella lingua comune e scelta d'Italia, lingua ch'ei chiama «aulica» e «cortegiana», perché nelle corti usa la parte meglio educata e più colta delle nazioni, la quale si fa uno studio di distinguersi nel favellare e nello scrivere con politezza. Con ciò Dante venne a rispondere anticipatamente all'obiezione del Bembo, che questa specie di lingua non si parla in veruna città, poiché la lingua scritta servendo, come abbiamo osservato altrove, ad usi diversi, non è necessario che sia precisamente la stessa colla parlata, come non lo fu forse mai presso verun popolo, né lo è nemmeno tra i Fiorentini medesimi, bastando che sia intesa comunemente dalla nazione. Né tampoco ferebbe obietto[3] il dire che tutta la nazione non intende perfettamente la detta lingua, poiché nemmeno i dialetti stessi vernacoli sono intesi in ogni loro parte da tutte le classi del popolo, né la plebe intende i dotti quando parlano di materie ragionative, benché non si servano se non di voci nazionali; né i dotti intendono tutti i termini dei mestieri né tutti gl'idiotismi della plebaglia. Che

1. *conta . . . da Padova*: cfr. *De vulg. el.*, I, XIV, 7: «Inter quos [Venetos] omnes unum vidimus nitentem divertere a materno et ad curiale vulgare intendere, videlicet Ildebrandinum paduanum». 2. È noto il luogo del Passavanti, fiorentino e autor classico di lingua, che taccia specialmente i Fiorentini d'una tal boria, e rimprovera al loro idioma più d'un difetto (C.). Il luogo del Passavanti (già citato, come osserva il Puppo, dal Bettinelli nel *Risorgimento d'Italia*) è nello *Specchio di vera penitenza*, Milano 1741, p. 303. 3. *farebbe obietto*: sarebbe obiezione valida.

se niuno trova a ridire che gli artefici e gli agricoltori abbiano il loro particolare frasario, non inteso correntemente dagli altri ordini, come può far obietto per toglier la nazionalità ad una lingua, che i più colti nelle scritture abbiano un corpo di vocaboli meno volgari e bisognosi di spiegazione presso gl'indotti? Se così fosse, la lingua non dovrebbe constare se non dei termini relativi agli usi più ordinari e alle faccende giornaliere della vita comune. Del resto l'autorità e le ragioni di Dante erano di tal peso che i Fiorentini più appassionati credettero miglior partito il negar a dirittura l'autenticità di quell'opera, supponendola gratuitamente una impostura del Trissino stesso;[1] ma secondo il giudizio dei ragionatori che vennero appresso, tutto prova e niente smentisce il vero autor di quel libro, degno in ogni senso di Dante.

VI. Ma perché l'uno e l'altro partito conveniva allora perfettamente che i tre primi lumi di Firenze fossero sovrani maestri di quella lingua leggiadra e nobile che si cerca dagli scrittori, in guisa che tutte le questioni di questo genere si decidevano unicamente colla loro autorità, non aveano il Trissino e il Muzio guadagnato nulla se non giungevano a provare che il linguaggio dei loro esemplari non era quello succhiato dalle balie, ma quel che s'apprende collo studio, né proprio del popolo di Firenze, ma comune ai dotti d'Italia. Non fu difficile il mostrar ciò del Petrarca, che nato in Arezzo, non avendo in tutta la vita posto più piede in Toscana, aggiratosi per tutte le corti italiane e straniere, fornito sopra ogn'altro d'erudizione, d'aggiustatezza e di gusto, cercava l'ottimo in ogni cosa. Quindi le sue rime non solo in que' tempi furono intese senza intoppo e gustate da un capo all'altro d'Italia, ma sin d'allora formarono nel genere amatorio nobile il fondo di quella favella poetica che in capo a quattro secoli conserva tra noi la sua prima intatta freschezza, e incanta tuttavia chiunque ha senso di squisitezza e di grazia. Il genio di Dante mostra abbastanza che non era schiavo del proprio idioma: il suo zelo era più nazionale che patriottico: creator d'un linguaggio filosofico, egli sacrifica l'eleganza convenzionale all'espressione e alla forza, e lungi dall'adular un dialetto particolare, padroneggia la lingua stessa, e sembra talora strascinarla dispoticamente alla

1. *i Fiorentini . . . stesso*: il più accanito impugnatore dell'autenticità del *De vulgari eloquentia* fu Ludovico Martelli.

libertà. Il solo Boccaccio potrebbe dirsi che scrivesse nel pretto idioma fiorentino: ciò però soltanto fec'egli nelle novelle i di cui soggetti sono spesso popolari e scherzevoli, e vi s'introducono personaggi bassi e plebei: ma nelle altre d'argomento più nobile si dipartì anch'egli dagl'idiotismi del suo dialetto, e lo arricchì di varie locuzioni sue proprie, derivate dal fondo comune ai colti scrittori d'Italia, a segno che il Salviati stesso, quantunque estatico ammirator del Boccaccio, lo rimprovera d'esser alquanto men puro degli altri del suo secolo,[1] ch'è quanto dire men fiorentino. Che l'opinione dei detti critici sopra i tre luminari dello stile non fosse né falsa né strana, niente può meglio provarlo del testimonio del Davanzati, scrittore zelantissimo del proprio idioma e per molti capi pregevolissimo, il quale schiettamente distingue la lingua fiorentina dalla italiana comune, «la quale» dic'egli «non si favella, ma s'impara, come le lingue morte, nei tre scrittori fiorentini», nella qual pure confessa che «molti grandi hanno scritto mirabilmente», benché soggiunga che «avrebbero fatto prodigi» se avessero fatto uso della fiorentina più pura.[2] Io non dirò se questa asserzione sia vera o falsa, dirò solo ch'io credo che ogni discreto italiano, pago assai del titolo di «mirabile», rinunzierà senza pena a quello di «miracoloso».

VII. Né senza contrasto di vari dotti passò l'altra opinione, che la lingua nostra nel secolo del Trecento fosse giunta all'apice della sua floridezza. Di fatto non era facile il persuadere che la favella italiana, a differenza d'ogn'altra, fosse perfetta pressoché nel suo nascere; che il secolo più rozzo nella cultura fosse il miglior per la lingua, che le scritture stese senza esemplari e senza grammatica fossero più corrette di quelle che uscirono dopo le osservazioni e le regole; che nella total mancanza di molti generi, nella scarsezza d'alcuni altri, senza confronti dell'altre lingue, senza lumi delle discipline, senza scorta di buona critica, quando non si trattavano comunemente che argomenti tenui nel dialetto municipale per uso del popolo, la lingua potesse essere abbastanza nobile, morbida,

1. *il Salviati . . . secolo*: cfr. *Degli avvertimenti della lingua sopra il «Decamerone»*, lib. II, cap. XII, ed. cit., I, pp. 244-8. Va notato tuttavia che le riserve del Salviati vertono soprattutto su la *Fiammetta*, il *Filocolo* e l'*Ameto*. 2. Cfr. la lettera a messer Baccio Valori del 20 maggio 1599, preposta al *Volgarizzamento di Cornelio Tacito*, in *Opere*, Firenze 1853, I, pp. LXXIV-LXXV.

espressiva, ornata, flessibile, regolata nelle costruzioni, doviziosa di termini opportuni e di locuzioni acconce, atta infine a soddisfare ai bisogni progressivi e indefinibili di chiunque scrive, sente e ragiona. Indarno si faceano sonar alto i nomi dei tre sovrani scrittori di quel secolo, poiché tre scrittori non fanno una lingua. Dante, come ognun sa, ebbe più genio che gusto: tratto dal bisogno e dall'arditezza, tentò più di quel che perfezionò, ed afferrò spesso in luogo di scegliere. Il Boccaccio, ricco delle locuzioni del comico familiare, manca dei tornii dell'urbanità delicata, e da lui forse è addivenuto che l'Italia in questo genere è tanto inferiore alla Francia;[1] nei soggetti gravi snaturò la lingua colle sforzate inversioni latine, e diede per carattere all'eloquenza italiana la sterile abbondanza delle parole, l'aggiramento e la tediosità periodica; inoltre s'attenne anch'egli di soverchio all'uso del popolo, e la sua dicitura, come fu osservato dai critici posteriori, non va esente da varie macchie non escusabili, ed è già gran tempo che quella maniera di scrivere fu abbandonata generalmente in Italia. Il Petrarca, solo dei tre che possa dirsi perfetto, diede veramente alla lingua un frasario leggiadro e nobile; ma egli non è pienamente benemerito che del suo genere, anzi pure della modificazione particolare di esso. Egli ha quei colori che convengono ad un amore modesto, rispettoso, contemplativo e quasi divoto; ma non ha quelli dell'amor comune e naturale dei Latini, né del vivace e solazzevole d'Anacreonte, né del candido ed innocente di Gessner,[2] né del galante e spiritoso dei Francesi, né del profondo, ardente, smanioso di vari inglesi e tedeschi. Gli altri pochi suoi componimenti di soggetti più grandi sono anch'essi ragguardevolissimi per una sensatezza toccante e per una equabile, inaffettata e signoril dignità; ma non vi si trova né la sentenziosa vibratezza oraziana espressa dal Testi, né la franchezza pindarica del Chiabrera, né la pensata sublimità del Filicaia, né l'invasamento profetico del Guidi, né la splendidezza fantastica del Frugoni.

1. *Il primato nelle opere di urbanità delicata è accordato di buon grado alla Francia dal co. Napione medesimo. *C'est tout dire* (C.). Cfr. il trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. II, cap. II, § 7, ed. cit., I, pp. 169-70. 2. Salomon *Gessner* (1730-1788), soprattutto con i suoi *Idyllen* (1756 e 1772) in prosa ritmica, fu uno dei più tipici rappresentanti dell'idillico sentimentalismo del Settecento. Letto e tradotto in tutta Europa, in Italia trovò nel Bertola il suo più efficace banditore.

Gli altri scrittori del Trecento non sono celebri che nel *Vocabolario*, e trattone alcuni pochi il conoscerne i nomi è divenuto un punto d'erudizione: benché ciò non tolga che possano dalle loro opere estrarsi alcune locuzioni felici, come accade in qualunque idioma più rozzo, e come Virgilio traeva qualche granellino d'oro dalla mondiglia di Ennio.[1] Il Salviati loda altamente gli scrittori di quel secolo per la purità: sopra di che non so astenermi dall'osservare che in una lingua derivata la purità dei vocaboli negli scrittori più antichi è un merito pressoché immaginario. Perciocché s'è vero ch'ella consiste nella nazionalità originaria di essi vocaboli, tanto questi debbono sembrar men puri, quanto meglio si conosce la loro origine e derivazione straniera. Quindi le voci di quel secolo riescono bensì pure a noi che da molto tempo siamo avvezzi a riguardarle come italiane, ma non potevano assaporarsi come tali dai coetanei che sapevano l'una esser provenzale, l'altra francese o lombarda, oltre infinite latine. Che se pure volesse dirsi che sin d'allora si avevano per nostrali, dovrebbe inferirsene che colla derivazione erasene anche scordata l'etimologia, e quindi pure la conoscenza del significato primitivo e di tutti quei rapporti che formano il pregio intrinseco dei vocaboli, e che i più puri fra gli antichi erano già rientrati nella classe di quelli che furono da noi detti cifre: dal che verrebbe a risultarne una conseguenza alquanto strana, che i termini abbiano a credersi allora appunto migliori, quando sono per se stessi insignificanti e privi della loro più essenziale bellezza. Del resto il Salviati, diviso tra il culto del Boccaccio e quello della purità, trovò un mezzo felicissimo di conciliarsi ambedue e di far che un pregiudizio non turbi i diritti dell'altro. Egli afferma tranquillamente che non può ora più disputarsi se qualche voce o locuzione del *Decamerone* sia pura o non pura, poiché l'autore «le fe' tutte pure ugualmente, avendole bollate col marchio di quel volume».[2] Non parrebbe egli che il Boccaccio avesse il segreto di purificar le parole, e che questo fossesi perduto con lui?

1. *Virgilio* . . . *Ennio*: cfr. Donatus Auctus, 71, in *Vitae Vergilianae*, ed. E. Diehl, Bonn, Marcus u. Weber, 1911, p. 35: «Vergilium . . . cum aliquando ipsum [Ennium] in manu haberet, rogatum quid faceret, respondisse se aurum colligere ex stercore Ennii». 2. Cfr. *Degli avvertimenti della lingua sopra il «Decamerone»*, lib. II, cap. XII, ed. cit., I, p. 248. Il Cesarotti cita con una certa libertà, ma senza tradire il concetto.

VIII. Con questa diversità d'opinioni si andarono formando due sette di scrittori e di critici, e la lingua ebbe anch'essa i suoi giansenisti e molinisti.[1] L'Accademia della Crusca dopo la metà del secolo decimosesto avvalorò il partito dei primi. Ella fondò un tribunale rispettato dai più docili, ma le di cui sentenze non furono da tutti credute né imparziali né inappellabili. Il Tasso perseguitato dalla Crusca diede auspici troppo infausti a quell'accademia. L'impresa che la segnalò maggiormente fu la compilazione del *Vocabolario*. L'opera utilissima per se stessa merita certamente lode ed applauso, ma sarebbe stata assai più pregevole se non avessero presieduto a questa fatica due speciosi pregiudizi, quel della patria e quel della scuola. Sembra che i primi che posero mano a tale impresa si siano prefissi di stabilir le due opinioni da noi esaminate di sopra, e di costringere gli scrittori tutti d'Italia ad adottarle, anche lor mal grado, sotto pena di passar per ignoranti o per barbari. In conseguenza di questo fine il *Vocabolario* riuscì un'opera parziale e imperfetta; e quantunque nelle successive edizioni siasi poi sempre migliorato e arricchito, pure, sussistendo i due radicali pregiudizi, non appagò mai abbastanza le brame universali né soddisfece interamente all'oggetto naturale d'un tal lavoro. Di fatto come dovrà realmente chiamarsi cotesto vocabolario? Italiano? no certamente, perché le provincie d'Italia, trattone una, non ci trovano i lor comuni vocaboli. Toscano? neppure, poiché non solo vi mancano i termini particolari delle diverse città, ma scarsissimo è inoltre il numero degli scrittori della Toscana che vi siano ammessi a confronto di quei di Firenze. Sarà dunque fiorentino? mai no, perché una quantità di voci usate dal popolo, e riconosciute dai compilatori stessi per buone, utili e necessarie, non osarono essi di registrarle, perché non le trovarono usate da' buoni scrittori. E bene: sarà senza fallo il vocabolario degli scrittori fiorentini: no ancora, poiché non tutti gli scrittori di Firenze furono posti nel ruolo di testi di lingua, né ottennero l'onore d'essere citati. Quale specie dunque di vocabolario è mai questa? Eccolo: esso è il vocabolario degli scrittori del Trecento e d'alcuni altri moderni scelti a piacimento dal nuovo tribunale, perché scrissero alla maniera dei trecentisti. Con un

1. *giansenisti e molinisti*: rigoristi e lassisti in fatto di lingua, cioè i difensori del purismo fiorentino o toscano e i sostenitori di una illimitata libertà linguistica.

tal assunto ognun vede quanto scarso e insufficiente riuscir dovesse cotesto tesoro della lingua.

IX. Di fatto dei due oggetti dei vocabolari, l'uno di far intender la lingua nazionale agli stranieri, l'altro di servir all'uso di chi scrive, il nostro non ne adempie perfettamente veruno. Viene un forestiero per trattenersi in Italia: il suo primo pensiero è quello di possederne l'idioma, per non esser sordo fra i parlanti: si provvede a tutto costo dell'ultima edizione del *Vocabolario*, e con questo turcimano[1] è ben certo d'intendere l'ultime differenze dei termini. E bene: scorre la Romagna, il regno di Napoli, il Friuli, la Lombardia, ode una loquela incognita; consulta l'interprete, egli è muto. Passa in Toscana: oh qui no che non troverà enigmi; il suo Edipo[2] è nato in questa provincia, essa è la sede della lingua, e le diede il nome: si mescola col popolo che parla d'arti, di mestieri, di faccende comuni: segna molte voci che lo colpirono; giunto alla sua stanza, si mette attorno al suo testo, cerca le ignote: qual sorpresa! le cerca indarno. Come non dovrà indispettirsene? come potrà capire che un termine cittadino nell'uso sia cacciato come spurio dal ruolo delle parole? Dall'altro canto un uomo scienziato, ragionativo, eloquente, ma di coscienza timorata in fatto di lingua, col capo gravido del suo soggetto si mette a scrivere: gli si presenta un'idea nuova che sembra domandar un termine: non è pago, vuole assicurarsi della sua validità, rifrusta la Bibbia della lingua: non c'è. Pure è bello, ben derivato, acconcio che nulla più: che importa? non è il merito, ma il clima che fa il destino de' vocaboli. Ma gli pare d'averlo nell'orecchie, lo ha letto presso qualche scrittore italiano, e dei celebri. Che Italia? che celebrità? in fatto di lingua non v'è salute fuor di Toscana. E bene, la voce è appunto di quel paese; ei la intese a pronunziare da un viaggiator di colà: non basta; per legittimar un termine la lingua non vale senza la penna; i vocaboli anche dell'uso debbono aver per padrino un qualche scrittore autorevole. Ma se il termine è così sciaurato che non trova nemmeno chi lo ricolga, come potrà usarsi senza scandalo? e qual sarà poi quello scrittore privilegiato sulla cui penna i vocaboli vili ed innominati ringentiliscano? Oh questo poi

1. *turcimano*: turcimanno, interprete. 2. *Edipo*: il *Vocabolario* della Crusca, così chiamato scherzosamente in quanto dovrebbe risolvere gli enigmi della lingua.

è un segreto che sta negli abissi della grazia. Ma intanto, che sarà di quel vocabolo? Resterà barbaro in eterno, o finché «si voglia dove si può».[1] E lo scrittore che farà egli? Mandi con Dio la sua idea, o la storpi con un altro termine il meglio che sa.

x. Anche il catalogo degli scrittori aggiunti, posto in fronte del *Vocabolario*, dovea dar luogo a querele ed a rimostranze. Non è ben chiaro se voglia intendersi che gli autori registrati siano que' soli da cui si sono presi i vocaboli, o che gli stessi siano i soli che si distinguano per esattezza di lingua. Se il primo, chi potrà credere che in tanta moltitudine d'autori italiani non ve ne sia neppur uno in cui trovisi un solo termine che meriti d'esser trascelto? Se il secondo, quest'approvazione esclusiva non dovrà ella sembrar odiosa, e difficile a giustificarsi? Che se alcuno volesse dire che gli altri non si sono citati non perché fossero inferiori nel pregio di purgatezza, ma perché niun di loro avea di proprio né una locuzione né un termine, primieramente ciò è falsissimo rispetto a molti; poi, quando pur così fosse, non doveasi ad ogni modo valersi anche tratto tratto de' loro esempi a mostrar la continuazione dell'uso? e il loro merito non esigeva che se ne citassero i nomi, a fine di prevenir un equivoco ingiurioso alla lor memoria, e atto a traviare il giudizio dei mal accorti? Sembra a dir vero che in cotesto ruolo regni non poco di parzialità, di contradizione e d'arbitrio, tanto nell'ammettere che nell'escludere. Chi ha scorso l'*Eloquenza italiana* del Fontanini,[2] e ha veduti in ogni classe tanti scrittori accreditati ed illustri per dottrina e facondia, come non dee credere che il vocabolario della nostra lingua sia formato di tutte le voci che si trovano nelle loro opere? E come poi non dovrà farsi le meraviglie, allorché prendendo in mano il dizionario della Crusca, vede che i compilatori di esso non hanno *aperto la bocca* che ad un centinaio appena dei prefati autori, ed hanno vietato a tutti gli altri il diritto della parola? specialmente che né tutti i termini dei classici esauriscono i bisogni della favella, né quei da loro trascelti sono sempre i migliori, né i più comune-

1. *si voglia*... *può*: adatta scherzosamente il dantesco: «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole» (*Inf.*, III, 95-6). 2. Il Cesarotti allude in particolare alla terza parte dell'opera del Fontanini intitolata *Biblioteca dell'eloquenza italiana* e contenente un catalogo degli scrittori italiani, la quale parte fu ripubblicata nel 1753 con importanti annotazioni e correzioni di Apostolo Zeno.

mente usati, né i meglio intesi; né molti degli autori approvati sono in verun senso più pregevoli di molti esclusi; e quando lo fossero nella totalità dello stile, niente ripugna che si prendano gli ottimi termini anche dagli autori non ottimi. Questo metodo non è certamente quello del celebre lessico latino,[1] ove, benché siasi adottata la scolastica distinzione delle voci d'oro e d'argento, pure si veggono registrati tutti gli autori d'ogni secolo e d'ogni provincia, senza omettere un solo de' loro vocaboli. Io lascerò che la Toscana e Firenze stessa domandino conto ai compilatori del *Vocabolario* perché non si veggano sul loro ruolo tanti altri egregi lor nazionali cittadini, che nobilitarono coi loro scritti non meno la lingua comune che il loro leggiadro dialetto. Ma che risponderanno l'ombre degl'Infarinati, e degl'Inferrigni,[2] e degli altri loro consorti alle rimostranze di tutta Italia, che di tanti rinomati suoi figli, sparsi per le sue città, ne trova appena dieci fatti degni di servir agli usi della lingua: cosicché quand'ella guardandosi intorno si gloriava d'un'ampia famiglia benemerita della sua favella, ove poi gitta gli occhi sul *Vocabolario*, si sorprende della sua sterile mendicità? Potrebbe anche domandarsi modestamente ragione di alcune scelte e predilezioni d'autori, o di opere, che sembrano contradittorie. Perché tanta facilità per l'Ariosto, che largheggia sopra d'ogn'altro nella libertà della lingua? perché il Tasso fu pur ammesso dopo infiniti contrasti? o perché fu tanto contrastato, se meritava d'esser ammesso? perché fra l'altre sue opere non si citano *Le sette giornate*[3] né le sue prose? perché fra i testi di lingua si annovera il Castiglione che protesta di scriver lombardo?[4] perché d'Annibal Caro non si trascelgono che i *Mattacini*[5] e le lettere, omettendo la *Rettorica* d'Aristotele e l'*Eneide*,[6] e quel ch'è

1. *celebre lessico latino*: il *Lexicon totius latinitatis* di Egidio Forcellini, pubblicato postumo a Padova nel 1771. 2. Per *l'Infarinato* cfr. la nota 2 a p. 358; *Inferrigno* era il nome assunto nell'Accademia della Crusca da Bastiano de' Rossi. 3. Il poema in versi sciolti *Le sette giornate del mondo creato*, composto dal Tasso fra il 1592 e il 1594. 4. *il Castiglione . . . lombardo*: cfr. la lettera dedicatoria del *Cortegiano*, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 11: «né credo che mi si debba imputare per errore lo aver eletto di farmi più tosto conoscere per Lombardo parlando lombardo che per non Toscano parlando troppo toscano». 5. *Mattacini*: dieci sonetti d'invettive contro il Castelvetro, allegati all'*Apologia*, nominata più avanti. 6. La traduzione della *Rettorica* di Aristotele, pubblicata postuma nel 1570, e quella, più famosa, dell'*Eneide*, edita pure postuma nel 1581.

più l'*Apologia*,[1] opera squisitissima per grazia di stile, non meno che per sensatezza di critica?[2] perché del Magalotti si trascurano le lettere scientifiche e le familiari, piene di termini filosofici e di locuzioni ingegnose?[3] Perché? . . . le interrogazioni non finirebbero così tosto. Non è da dubitarsi che quegli accademici non avessero in tutto ciò le loro ragioni; ma più di uno poteva desiderare che si fossero rese note, onde il pubblico fosse in caso di esaminarle.

XI. Malgrado le opposizioni e le querele di alcuni, l'autorità legislativa della Crusca fu riconosciuta dal maggior numero. Gli scrupolosi abbracciarono il sistema del tuziorismo[4] che calmava la loro coscienza; gli scrittoruzzi subalterni godettero che si fosse formata una scienza di memoria, nella quale speravano di sover-

1. *Apologia*: con cui il Caro, nel 1558, rispose alle censure mosse dal Castelvetro alla sua canzone *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro*. 2. *Queste grazie parvero ad alcuni alquanto acri. Ma il disprezzo insolente, il tuono da oracolo e le sofisticherie pedantesche dell'Aristarco potean mover la bile al più flemmatico. L'ape è tutta mèle, ma non bisogna irritarla, se non si vuole che si ricordi del pungiglione (C.). Col nome di Aristarco si allude al Castelvetro. 3. *Questo celebre autore, vantato meritamente per forbitezza di stile ne' suoi *Saggi* dell'Accademia del Cimento, fu accusato d'esser poi nelle sue lettere familiari scritte in età più matura (si noti la circostanza) caduto in neologismi, gallicismi e barbarismi evidenti. Il co. Napione, che ripete i pregi e le colpe del Magalotti, lo scusa in parte sulla necessità in cui fu di crearsi uno stile nuovo di conversazione nobile e disinvolta, di cui nella sua lingua toscana non avea esempio; e anche perché avea lungamente praticato le corti ed i letterati oltramontani. Ciò viene a dirci due cose: l'una che di questo stile di conversazione graziosa e nobile trovava negli scrittori oltramontani e segnatamente francesi quel modello che non gli presentava l'Italia; l'altra, ch'è assai difficile ricopiar nel suo stile i caratteri rettorici d'una nazione senza accostarsi poco o molto a quelle maniere che appunto gli rappresentano. Resta a cercarsi se il danno sia maggior dell'acquisto. Monsignor Fabroni, grande ed illustre amatore della nobile e purgata eleganza nelle due lingue d'Italia, afferma che, non ostante i suddivisati difetti, la dicitura del Magalotti è «piena di maestà splendida e luminosa, ha somma vaghezza e decoro, e porta scolpita (ciò che fu lodato nello stile di Messala) la nobiltà dell'autore». Più d'uno per avventura soffrirebbe senza gran pena le censure fatte al Magalotti per meritar da un sì buon giudice il compenso d'una tal lode (C.). Angelo Fabroni (1732-1803), direttore del «Giornale dei letterati» di Pisa, è ricordato soprattutto per le *Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt* (Pisa 1778-1805) e per gli *Elogi di uomini illustri* (Firenze 1773-1775); il giudizio sullo stile del Magalotti si legge nelle *Vitae Italorum* ecc., XII, Pisa 1785, p. 192: «lucere orationem pompa plenam, illustrem, splendidam, ut habeat summam speciem et dignitatem, prae se feratque, quod de Messalla olim praedicatum est, auctoris nobilitatem». 4. *tuziorismo*: dottrina teologica secondo cui nel dubbio occorre attenersi alla sentenza più «sicura» (cioè più vicina alla legge), anche se meno probabile.

chiar i loro maggiori più trascurati o più indocili; gli accorti non vollero né cozzare con un tribunale autorevole, né perder un nuovo capo di merito; e i grandi stessi, tranquilli su i loro diritti, non disapprovarono una legislazione severa che metteva un freno alla licenza, ben sapendo che non è permesso se non ai geni di dar la legge a se stessi, e che per chi non sa reggersi, una sconsigliata libertà è vie peggiore d'un'avveduta tirannide.[1] L'Accademia della Crusca predicava ancora meglio coll'esempio che col precetto: la singolar gloria di Firenze d'essersi serbata intatta nel contagio universale del cattivo gusto che imperversava in Italia, fu non a torto da un giudizioso moderno[2] attribuita appunto alla compilazione del *Vocabolario*, che, obbligando quegli accademici ad aver sempre alla mano gli esemplari d'un miglior secolo, gli abituava alle schiette grazie d'uno stile più castigato e più sobrio.[3]

XII. Ma la rivoluzione accaduta nel sistema intellettuale dopo la metà del secolo diciassettesimo ebbe una nuova e più sensibile influenza anche sulla lingua. Firenze meritò d'esser chiamata per doppio titolo l'Atene d'Italia. Ella accese e propagò fra noi la luce della filosofia, come dianzi avea propagata quella delle lettere: e quasi nel tempo stesso l'una e l'altra brillavano vivamente sopra la Francia. Quindi le scienze, lo spirito filosofico e il france-

1. *Lettori italiani, non v'ingannate: io parlo di letteratura (C.). Il tono è evidentemente ironico, poiché il Cesarotti, quando scriveva questa nota, nel 1800, pensava proprio così anche in politica. 2. *giudizioso moderno*: allude quasi certamente al Tiraboschi. Cfr. *Storia della letteratura italiana*, VIII, parte I, lib. I, cap. XIV, edizione di Milano 1824, pp. 79-80. 3. *Questa lode ai meno avveduti può sembrar una contradizione: nulla meno. Niente repugna, anzi è convenientissimo che i compilatori del *Vocabolario* scrivessero con più di mondezza e d'eleganza che i loro contemporanei; e che questa l'avessero specialmente acquistata dal commercio perpetuo cogli scrittori d'un secolo più purgato. E chi poi può negare che il Firenzuola, il Gelli, il Caro, il Castiglione e vari altri non avessero e castigatezza e grazia? Ma i loro vocaboli, i loro modi erano gli unici? la lingua, lo stile eran fissati in perpetuo? qui sta il torto della Crusca. Vaglia la stessa risposta per chi credesse imbarazzar l'autore, e farlo cader in contradizione col domandargli: come? il tale o tal altro autore di stampa rigorosamente italiana non è forse un nome giustamente distinto? non sa pensare? non sa scrivere? le sue opere non sono pregiate e pregevoli? Sì, sì, sì, ma che perciò? ha egli esaurito tutti i generi? ha egli riuniti tutti i pregi del suo? l'ha fatto in modo così eminente che non lasci desiderare né il meglio, né il più, né il diverso? Tra il bene particolare e l'assoluto, tra l'ottimo e l'eccellente, tra l'eccellente e il sublime v'è una salita di molti poggi, e più strade menano ad essa; chi vi si arrampica, chi sale lentamente, chi marcia spedito, chi corre e si stanca, alcuni s'arrestano a mezzo, più d'uno salta e precipita, pochi si slanciano alla cima e fissano gli sguardi del secolo (C.).

sismo furono le tre cagioni che riunite alterarono non poco l'idee comuni in fatto di lingua.[1] Le discipline fecero sentire al vivo il bisogno incessante di nuovi termini, lo spirito di ragionamento volle separare anche in tal materia i diritti della ragione da quei dell'autorità, mostrò la vergogna di sacrificar l'idea al vocabolo, e insegnò a distinguere il pregio reale della lingua dal convenzionale e arbitrario: finalmente il predominio del gusto francese, lontano ugualmente dalla vuota sonorità italiana e dalla gonfiezza spagnuola, e spirante una sensata vivacità, abituando le orecchie dei lettori ad un frasario diverso e perciò più dilettevole, scemò quel sacro ribrezzo ai modi stranieri, che formava la salvaguardia della pudicizia del toscanesimo. Da quel punto andò prendendo sempre più forza uno spirito d'indipendenza tanto più pericoloso perché fondato su principii più seducenti. Di fatto gli scrittori eminenti fecero sentire dopo quest'epoca uno stile più ricco d'idee, e più atto ad appagare e a tener deste nel tempo stesso tutte le facoltà dello spirito, reso da' suoi progressi più agile nelle sue operazioni e più bisognoso di pascolo e di movimento. Ma che? si abusa di tutto, e la scienza delle misure non è mai quella del maggior numero. A poco a poco si andò all'eccesso: ogni legge parve tirannica, ogni regola si tacciò di superstizione; una folla di voci e di locuzioni forestiere introdotte senza necessità e senza scelta inondò l'Italia; i nostri scrittori furono obliati, trascurate le nostre ricchezze. Dall'altra parte il zelo cieco dei rigoristi irritò il libertinaggio in luogo di frenarlo; si confuse al solito il vero e 'l falso; le declamazioni e gli scherni tennero luogo d'analisi. In questa confusione d'idee vari Aristarchi[2] bastardi acquistarono l'impunità di dar sentenze e bastonate alla cieca, e la gioventù incerta, non sapendo a che attenersi, risolse di non seguir che il suo impeto e di farsi guida a se stessa.

XIII. I più saggi s'avvidero che conveniva patteggiar col secolo, appagarne i bisogni, temperarne gl'impeti e permetter la libertà per impedir la licenza. La Crusca allargò la mano, ma a stento, ma senza abbandonar le sue redini: il *Vocabolario* ricomparve

1. Vedi Rischiaram. II, 6 (C.). 2. *Aristarchi*: critici. Come altre volte il vocabolo ha però intonazione spregiativa; non è improbabile che qui il Cesarotti alluda proprio al Baretti, che adottò, come si sa, lo pseudonimo di Aristarco Scannabue, e che aveva espresso giudizi poco benevoli sulla traduzione cesarottiana di Ossian (nella *Easy Phraseology*, del 1775, dialogo XLIII).

accresciuto,[1] ma la facoltà di accrescerlo e le misure di farlo dipendevano sempre da lei; ella volea che si ricevesse il poco per grazia, quando molti già pretendevano d'aver diritto sul tutto. A Napoli si fece una giunta al *Dizionario*;[2] qualche erudito ufizioso segnò i vocaboli omessi disavvedutamente negli autori classici;[3] alfine qualche altro a' nostri tempi s'attentò di autorizzar molte voci tratte da scrittori più recenti e non per anco approvati. Vani compensi, arditezze pusillanimi e senza frutto: quest'è far troppo e troppo poco. Chi ha dato a questi privati l'autorità di legislatori? con qual titolo fecero nuovamente una scelta esclusiva? qual è il principio che gli diresse? Basta leggere le loro prefazioni per sentire che le novità da loro introdotte non sono che tentativi mal sicuri di servi tremanti. Finché dura un tribunale riconosciuto inappellabile dalla prescrizione; finché non si mostra l'insussistenza dei fondamenti su cui si appoggia l'assoluta sua potestà, ogni innovazione è illegittima. Inoltre l'oggetto è picciolo e vano. Si accresca pure il *Dizionario* di varie migliaia di vocaboli: gli avremo esauriti perciò? E se in capo a dieci anni si scopre il bisogno d'un altro termine, presenteremo un memoriale per ottenerne l'ingresso? o attenderemo che qualche nuovo tribuno creato da sé si faccia autore di nuove tavole? Non c'è mezzo: o convien negare i principii o adattarsi alle conseguenze qualunque siano. Non si tratta d'un aumento precario di vocaboli, si tratta di libertà: ma d'una libertà permanente, universale, feconda, lontana dalle stravaganze, fondata sulla ragione, regolata dal gusto, autorizzata dalla nazione in cui risiede la facoltà di far leggi. È tempo omai che l'Italia si affranchi per sempre dalla gabella delle parole bollate, come gl'insurgenti d'America si affrancarono da quella della carta.[4]

1. *il Vocabolario . . . accresciuto*: allude alla IV edizione del *Vocabolario* della Crusca, curata dal Salvini, dal Bottari e da altri, e pubblicata fra il 1729 e il 1738. 2. *A Napoli . . . Dizionario*: il *Vocabolario* della Crusca fu ristampato a Napoli tra il 1746 e il 1748 con una *Giunta de' vocaboli raccolti dalle opere degli autori approvati dall'Accademia della Crusca*; e più tardi, nel 1763, l'editore Pitteri pubblicò a Venezia un'altra edizione, anch'essa con aggiunte. 3. *qualche . . . classici*: allude probabilmente al padre Giampietro Bergantini, autore di varie opere lessicografiche, fra cui una raccolta di *Voci italiane d'autori approvati dalla Crusca nel Vocabolario d'essa non registrate, con altre molte appartenenti per lo più ad arti e scienze*, Venezia 1745. 4. *come . . . carta*: fra i motivi dell'insurrezione delle colonie inglesi in America contro la madre patria vi fu l'imposizione della carta bollata da parte di questa (1756).

XIV. Questo è l'oggetto che ci siamo proposti nello stender il *Saggio* presente: questo è che c'indusse a prender la cosa dall'alto, e a dar alla materia una tessitura alquanto più solida che si sostenga da sé e resista ai cavilli ed ai dubbi. Se al pubblico illuminato può sembrare che abbiamo portato in questo argomento qualche maggior accuratezza d'idee e sparsovi qualche lume filosofico atto a guidare gl'incerti, ci compiaceremo d'aver rischiarato il cammino e piantato una base più ferma alle operazioni susseguenti intorno la lingua. Noi ci lusinghiamo che la nostra voce sia stata l'organo del voto pressoché universale dei buoni spiriti d'Italia, che bramano questa libertà giudiziosa; ma l'applicazione di questi principii all'ampliazione ed al buon uso della lingua non è opera d'un uomo o d'un corpo o d'una città. Lungi dal pretendere di abolire una magistratura legittima sopra la lingua, noi bramiamo anzi di convalidarla col renderne l'autorità meno concentrata e più stabile. Con questa idea si è da noi concepito un piano di governo e d'operazioni che osiamo presentar all'Italia.

XV. La lingua è della nazione: ogni novità relativa ad essa dee aver la sua sanzione dal consenso pubblico. La nazione non può essere rappresentata che da un Consiglio nazionale, ed ogni Consiglio dee avere un senato che vi presieda, ed un centro ove si raccolgano i voti comuni. A quest'onore niuna città ha un titolo più legittimo di Firenze, niun corpo letterario vi ha un diritto più incontrastabile di quella Accademia. Rigenerata al presente sotto un nome più adattato allo spirito ragionativo del secolo; posta sotto gli auspicii d'un sovrano illuminato che mira in tutto al vero ed al solido,[1] feconda d'ingegni sagaci, riflessivi, forniti di tutti i presidii delle discipline e delle arti, ella ha troppe ragioni all'autorità per aver bisogno di mendicarla dal sostener tenacemente le pretensioni mal fondate della sua antenata. Ella è degna di far epoca, non di seguire i fasti d'un'altra: nudrita nella filosofia, inconciliabile col despotismo d'ogni specie, ella non esige una fede cieca, ma un ossequio ragionevole, ed è ben certa d'ottenerlo: superiore alle ristrettezze d'un patriottismo malinteso, abbraccia col suo zelo l'onor nazionale e vagheggia una gloria più nobile, quella di primeggiare di comun consenso sopra uomini liberi.

1. *Rigenerata . . . solido*: il 7 luglio 1783 un decreto del granduca Pier Leopoldo di Lorena aveva soppresso l'Accademia della Crusca, rifondendola, insieme con quella degli Apatisti, nell'Accademia Fiorentina.

Alla testa del Consiglio Italico potrà ella esercitar un impero meno assoluto, ma più rispettato e durevole. Noi prendiamo la libertà di esporre a lei stessa le nostre idee con quella nobil fiducia che la onora ben più di una bassa adulazione o d'un'insidiosa modestia. Ecco dunque come ci sembra che possa meglio configurarsi questo Consiglio, e in quai modi possa rendersi pienamente operoso ed utile.

L'Accademia Fiorentina scelga con ponderato esame in tutte le città d'Italia, o almeno nelle principali, alcuni de' più accreditati negli studi della nostra letteratura e noti per le loro opere, i quali presiedano ciascheduno dal loro canto agli esercizi che saranno dichiarati qui presso. Questi primi, scelti dall'Accademia, formando vari Consigli provinciali, abbiano la facoltà di sceglier colla pluralità dei voti nelle città stesse, o nelle finitime, un numero opportuno di soci che possano cooperar con valore alle lor fatiche, e di cui si rendano mallevadori all'Italia; e i loro nomi approvati a Firenze siano pubblicati a notizia comune di tutti gli altri. I membri dell'Accademia Fiorentina, dedicati particolarmente a questo ramo di erudizione, saranno chiamati direttori del Consiglio Italico per la lingua: e questi avranno la sopraintendenza e l'inspezione generale delle operazioni dei vari corpi.

Saranno queste di vario genere, ed abbracceranno tutto ciò che può appartenere alla lingua nostra considerata sotto i suoi moltiplici rapporti: vale a dire, tutto ciò che interessa l'uso, il ragionamento, la critica, l'erudizione ed il gusto.

XVI. Gioverà specificare tutte le accennate operazioni, riducendole ai capi seguenti.

1. Ricercar le origini italiane coll'esame e 'l confronto di tutte le lingue le quali concorsero a formar la nostra, quali sono, oltre la latina, e in parte la greca, l'antica gallica o celtica, la gotica, la longobardica, la tedesca, la provenzale, la francese moderna, la spagnola, l'arabica, giovandosi delle conoscenze e delle ricerche di tanti insigni eruditi che illustrarono qual una e qual altra delle dette lingue. Queste discussioni, oltre i lumi che spargerebbero sulla storia della nazione e della favella, potrebbero specialmente rischiarare la parte geografica della lingua, e in conseguenza la storia fisica delle nostre diverse provincie.

2. Esaminar di proposito l'etimologia delle voci: esame che può darci un tesoro di conoscenze preziose sì per la storia delle idee,

dei costumi, delle usanze, e sì anche per giudicar con fondamento del vero valore e del pregio intrinseco dei vocaboli. Le regole critiche, proposte dal presidente de Brosse nell'insigne opera *Del meccanismo delle lingue*, possono guidarci felicemente in questo laberinto, in cui tanti eruditi andarono a smarrirsi per mancanza di buone scorte.

3. Far uno studio di tutti i dialetti nazionali, e tesserne dei particolari vocabolari,[1] studio raccomandato a ragione dallo stesso de Brosse[2] e dal sensato Muratori:[3] studio curioso insieme e necessario per posseder pienamente la lingua italiana, per conoscer le vicende e trasformazioni dello stesso vocabolo, e sopra tutto per paragonar tra loro i diversi termini della stessa idea e le varie locuzioni analoghe, valutarne le differenze, rilevar i diversi modi di percepire e sentire dei vari popoli, indi trarre opportunamente partito da queste osservazioni e supplir talora con un dialetto alle mancanze d'un altro.

4. Legger di nuovo con attenzione gli autori classici, tanto per notar i termini che possono essere sfuggiti alla diligenza dei compilatori, quanto per esaminar l'uso da loro fatto di essi, e giudicarne con buona critica ed esatta imparzialità.

5. Similmente dividere tra i vari membri della società la lettura dell'opere degli altri celebri scrittori sì toscani che italiani, negletti dalla Crusca; notarne i vocaboli e le locuzioni particolari e gli esempi che ne fanno risaltar il valore, insieme col nome dei loro autori.

6. Applicarsi a conoscer con precisione le vere ricchezze assolute e comparative, e i veri bisogni della lingua, onde non eccedere nel ricercare il soverchio, né lasciarsi mancare del necessario. A tal oggetto il metodo più esatto e più filosofico parmi il seguente.

Facciasi uno spoglio del nostro vocabolario, classificandone tutti i termini sotto le varie categorie di oggetti naturali, arti, scienze,

1. *Così fece nel dialetto padovano il fu ab. Gasparo Patriarchi, accademico di Padova. Intendentissimo di tutte le finezze della lingua toscana, egli volle facilitarne l'uso ai suoi concittadini, e con tale oggetto compilò un vocabolario vernacolo mettendo a fronte d'ogni vocabolo e idiotismo padovano l'equivalente toscano tratto dai migliori autori, senza restringersi ai soli citati dalla Crusca. Il paragone non è sempre a svantaggio nostro (C.). Gaspare Patriarchi (1709-1780) compilò un *Vocabolario veneziano e padovano colle voci e locuzioni toscane corrispondenti*, Parma 1775. 2. *dallo stesso de Brosse*: cfr. *Traité de la formation méchanique des langues* ecc., ed. cit., II, pp. 495-6. 3. *dal sensato Muratori*: nelle *Antiquitates italicae Medii Aevi*, dissertazione XXXIII (cfr. trad. cit., III, pp. 238-9).

usanze, professioni e operazioni d'ogni specie. Se ne formino diversi cataloghi, sotto i quali si pongano i diversi vocaboli estratti dagli altri autori non classici. Questi cataloghi così accresciuti si diano in mano ai professori delle varie facoltà, come pure agli artefici e ad altri uomini versati nelle respettive materie, e si domandi loro se in essi si contengono tutti i termini relativi alla data classe. Rispondendo di no, si esiga che segnino appiè del catalogo gli altri nomi di loro uso, siano questi d'un qualche dialetto vernacolo o d'un'altra lingua. Tenuto lo stesso metodo nelle principali città d'Italia, si giungerebbe a conoscere esattamente quel che ci manca, e si avrebbe il mezzo di supplirvi colla maggiore aggiustatezza possibile: poiché, paragonando fra loro i termini de' vari dialetti italiani relativi all'oggetto stesso, si potrebbe scegliere il più chiaro, il più comune, il meglio dedotto, il più espressivo, il più conveniente; e questo, approvato dal Consiglio Italico, entrerebbe senza difficoltà nel commercio general della lingua, e ne accrescerebbe il patrimonio. In tal guisa si verrebbe a conoscere con molto miglior fondamento la copia o la sterilità dei dialetti nostri, e quindi la totale e vera ricchezza della lingua nazionale: laddove stando al sistema presente, e ristringendola al dialetto d'una sola provincia, anzi d'alquanti scrittori, ella dee necessariamente comparire assai più povera di quel che in fatti lo è.

7. Per assicurarsi della ricchezza relativa, si paragoni il vocabolario italiano così accresciuto coi vocabolari dell'altre lingue, e siano questi i più che si può; e si notino con diligenza tutti i termini che non hanno l'equivalente fra noi, o lo hanno soltanto con una approssimazione imperfetta ed equivoca. Se i termini riguardano oggetti reali della natura o dell'arte, rileveremo con precisione di quali generi siamo più scarsi o mancanti: se appartengono alle nozioni ed ai sentimenti, potremo arguirne la varia tempera di carattere dell'altre nazioni, osservar la diversità de' colori, esaminar se giovasse talora d'appropriarseli, e come ciò potesse farsi acconciamente e senza stranezza. Le ricerche e i tentativi per supplire ai difetti nostri o per gareggiar colle ricchezze degli altri popoli, potrebbero esercitar utilmente la sagacità dei vari membri del Consiglio, e un cumulo d'osservazioni di questa specie produrrebbe la metafisica del gusto, studio ben degno d'un filosofo, e senza di cui lo scrivere non è che un istinto cieco o una pratica materiale.

8. Con questo apparato di conoscenze il Consiglio sarebbe in caso di dedicarsi alla compilazione di due vocabolari, l'uno d'ampia mole e di moltiplici ed importanti ricerche per utilità delle varie classi degli eruditi e ragionatori, l'altro più breve e fornito solo del necessario, per uso giornaliero di chi vuole intendere e maneggiar la lingua scritta. Il primo dovrebbe essere un vocabolario veramente e pienamente italiano, cioè contenente tutte le voci e locuzioni di tutti i dialetti nazionali, vocabolario etimologico, storico, filologico, critico, rettorico, comparativo, atto a servir a tutti gli oggetti per cui può studiarsi una lingua: un tal dizionario sarebbe la fatica permanente, l'impresa per eccellenza del Consiglio Italico, il risultato più prezioso dei travagli comuni, largamente compensato dalla pubblica utilità. Vorrebbe questo esser disposto per ordine non alfabetico, ma radicale, il che non solo gioverebbe a conoscer con facilità le diramazioni delle lingue e dei dialetti, le mescolanze dei popoli, le prime ragioni dei termini, le derivazioni o ragionevoli o capricciose dal senso primitivo e le lor cagioni non ovvie: ma insieme anche potrebbe presentar qualche anello opportuno alla catena general delle lingue, tessuta sulle prime fila d'una lingua naturale,[1] catena che va cercandosi in questo secolo da vari eruditi di prima sfera, forse indarno per l'effetto totale, ma certo nelle ricerche parziali con dotta e non inutile sagacità.

9. Il secondo vocabolario potrebbe ordinarsi, secondo il solito, per alfabeto: ma il fondo attuale domanda d'esser migliorato in più guise.[2] Vuolsi: 1. aumentar notabilmente di vocaboli special-

1. *catena . . . naturale*: nuova allusione al problema della convergenza delle lingue europee. Cfr. p. 396 e la nota relativa. 2. Il voto per una nuova compilazione del *Vocabolario* fu concepito ed espresso quasi nel medesimo tempo da molti uomini di lettere, e specialmente da' due miei dotti e ingegnosi amici sig. cav. Pindemonte e sig. ab. Arteaga. Sentiamo ora con vera compiacenza che l'Accademia di Firenze abbia determinato di appagare il desiderio del pubblico. Se questa notizia non mi fosse giunta un po' tardi, e a cosa già fatta, avrei risparmiata questa fatica. L'erudizione e 'l buon gusto di chi presiede a questa compilazione non lasciano dubitar del successo; ed io sarò contentissimo che questa illustre accademia faccia sentir col fatto che i miei avvertimenti erano superflui. N.B. Questo progetto quanto onorifico alla Toscana, altrettanto utile e vantaggioso al resto dell'Italia, per diverse disgraziate circostanze sembra inevitabilmente svanito (C.). Il Cesarotti allude al piano di lavori presentato nel 1784 dal padre Ildebrando Frediani, e in cui erano prese in considerazione anche le voci tecniche.

mente relativi alle arti e alle scienze, e di molti altri opportuni ed utili autorizzati dagli scrittori, o dall'uso di chi ne abbisogna, e approvati dal Consiglio con esami e confronti, avvertendo sempre di dar a cosa pari la preferenza ai toscani, indi agli altri italici, e di non ricorrere agli stranieri se non in caso di vero bisogno, o di riconosciuta e sensibile poziorità. 2. Purgarlo dalle brutture e storpiature della plebaglia. 3. Bandirne gli arcaismi strani, i latinismi pedanteschi e le voci disusate e inintelligibili, conservando quelle che non hanno veruna colpa del lor disuso e possono essere opportune e calzanti. Dei termini antiquati e degl'idiotismi oscuri e plebei, potrebbe farsi un piccolo glossario a parte per l'intelligenza degli autori antichi. 4. Notar nei vocaboli non meno il senso accessorio che il principale. 5. Cercar con diligenza il senso primitivo, sia generale, sia proprio, talora diverso dall'apparente; indi per ordine i successivi e dipendenti, indicando gli appicchi per cui si attengono tanto al primo quanto fra loro. 6. Apporvi l'etimologie, non però tutte, ma quelle soltanto che derivano da fondo nostro, alludono a rapporti non obliati e possono servir di lume nell'uso de' vocaboli. 7. Ai termini greci introdotti nell'arti e accettati nel vocabolario, aggiungerei non la spiegazione soltanto, ma, quando si può, anche la traduzione italiana: il che potrebbe indur taluno ad usar il termine nostro in luogo dello straniero, non senza vantaggio della lingua, ove ciò potesse farsi con ugual chiarezza ed agilità. 8. Mostrar coi vari esempi le varie costruzioni ed applicazioni de' termini. 9. Nella scelta degli esempi aver cura di non preferir sempre i più antichi, ma quelli che sono i più atti a mostrar il buon effetto del termine: sendoché talora un termine in un esempio non ha verun pregio, e spicca mirabilmente in un altro. Che se non ve ne fosse alcuno di ben appropriato, potrebbesi formarlo appostatamente. 10. Premettere al vocabolario un trattatello delle terminazioni italiane e del lor valore e intendimento di ciascheduna, onde possa tosto conoscersi se un vocabolo nuovo consuoni col genio della lingua, ed occorrendo di formarne, si abbia una norma per dirigersi. Per lo stesso fine gioverebbe spiegar la forza delle preposizioni che si annettono ai verbi.

10. Occupazione importante di questo Consiglio sarebbe pur l'intraprendere una serie di traduzioni degli autori originali di tutte le lingue: incominciando dall'esaminare le più celebri tra

quelle ch'esistono, e segnatamente quella del Davanzati, che potrebbe sopra d'ogn'altra presentar molte osservazioni utilissime alla perfezione del gusto. Qual debba esser l'oggetto e lo spirito di così fatte traduzioni, fu da noi accennato di sopra.

11. Venendo a mancare qualche autor celebre per opere di amena letteratura o d'altre materie trattate con qualche pregio d'eloquenza, il Consiglio farà l'analisi delle suddette opere, e ne darà coi metodi più autorevoli modesto e imparziale giudizio rispetto alla lingua e allo stile; noterà la voci nuove e le locuzioni a lui proprie, le quali, ove siano approvate a tenore dei principii stabiliti dal comun consenso, saranno registrate in un nuovo catalogo e pubblicate insieme collo stesso giudizio.

12. Non si citeranno autori viventi, né si giudicherà delle loro opere, salvoché di quelli che così bramassero, e indirizzassero al Consiglio il loro manoscritto o la stampa stessa per averne un giudizio privato o pubblico. Per tal mezzo gli scrittori sarebbero giudicati all'inglese, vale a dire da' loro pari; potrebbero esser certi della vera opinione del pubblico illuminato, di cui tanto si abusa il nome; non avrebbero a temere né l'adulazion né l'invidia: il giudizio dell'aristocrazia italica imporrebbe silenzio alla maligna temerità; e quindi essi potrebbero o illuminarsi daddovero su i lor difetti, o goder di quella piena e tranquilla compiacenza che un autore al presente non può mai gustare con sicurezza, incerto sempre tra le illusioni dell'amor proprio, le punture dei rivali e le grida degl'imperiti o malevoli.

Questi sono gli studi che possono far l'occupazione permanente e successiva degli amatori della nostra lingua, e dar loro un esercizio corrispondente al genio, all'attività e ai vari talenti di ciascheduno. L'ordine e la distribuzione di questi esercizi, la scelta e la sostituzione dei capi primari del Consiglio, i metodi delle giudicature, le onorificenze letterarie, la facoltà di proporre, l'ultima sanzione dell'autorità; tutto ciò dritto è che appartenga al Direttorio dell'Accademia di Firenze.

Il piano da noi proposto è certamente atto a nobilitar lo studio della lingua e a purgarlo dall'antica taccia di laboriosa frivolezza; e questa nuova magistratura può lusingar l'amor proprio di tutti i membri ed accendere il loro zelo. Noi abbiam presentato quel che da noi si poteva, delle idee e dei voti: saranno questi dispersi al vento? L'impresa è grande: ma che non può il zelo, la riunione,

il concerto? L'Italia abbonda d'ingegni attissimi a verificarla: Firenze gli raccolga, ne formi un corpo, lo diriga, lo animi: il volere fu sempre la cote del potere; si voglia davvero, e si potrà.

Avvertimento degli editori[1]

A fine di far intendere e gustar meglio ai lettori il senso e le allusioni di ciò che contiensi negli scritti che stan per leggere, troviamo necessario di premettere alcune notizie relative all'opera precedente.

Il *Saggio sopra la lingua* venne in luce la prima volta in Padova nel 1785, e fu poi ristampato in Vicenza nel 1788 coll'aggiunta del *Ragionamento all'Arcadia*.[2]

L'opera piena di filosofia e di novità fece nel pubblico una sensazione assai viva, e procacciò all'autore i più giusti elogi. Basterà qui riferire il giudizio del celebre ab. Andres,[3] il quale nel tomo v della sua *Storia della letteratura* si spiega nei seguenti termini: «L'Italia gode in questi giorni nel *Saggio sulla lingua italiana* del Cesarotti d'un'opera grammaticale, quale non l'aveva veduta sinora, e per la quale solo la Francia potea fornirgliene pochi esempi. Non entro a decidere dell'utilità del suo progetto, né della verità di ciascuna sua proposizione; ma le fine osservazioni, le riflessioni profonde, le ingegnose e giuste viste, l'esattezza e la precision delle idee, e la poliglottica e scientifica erudizione rendono quel *Saggio* l'opera d'una giusta metafisica e d'una sottile grammatica: e se invece d'abbondare in tanti esempi d'etimologia e d'omonimie, che possono sembrar soverchi, avesse aggiunte le necessarie investigazioni dello stile che tanto è legato colla lingua, e che anzi in essa in gran parte comprendesi, avrebbe lasciato poco da desiderare in questa materia ai grammatici ed ai filosofi».[4]

1. Questo *Avvertimento*, molto probabilmente steso dal Cesarotti stesso, e comunque da lui approvato, fu stampato per la prima volta in appendice all'edizione pisana del *Saggio*. 2. *Ragionamento all'Arcadia*: è il *Saggio sulla filosofia del gusto*. 3. L'abate Giovanni *Andres* (1740-1817), gesuita spagnolo immigrato in Italia, pubblicò a Parma tra il 1782 e il 1799 l'opera *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, in 7 volumi, poi ristampata con aggiunte e correzioni. 4. Cfr. Andres, *Dell'origine* ecc., Venezia, Antonelli, 1832, III, pp. 550-1.

Dovea però avvertire il dotto storico che l'etimologia nell'aspetto in cui la riguarda l'autore apparteneva direttamente al di lui soggetto: all'incontro le teorie dello stile non potevano averci luogo che occasionalmente, non essendo questa un'opera di rettorica, ma di filosofia grammaticale considerata ne' suoi rapporti colla rettorica. Se però egli non s'arresta di proposito sulle varie parti dello stile, non può dirsi che lo trascuri quando tratta della lingua e delle parole, che sono gli elementi dello stile medesimo.

Sarebbe stato un prodigio troppo grande se un'opera che dichiara la guerra alle prevenzioni d'ogni specie fosse andata illesa da ogni censura. Un certo ab. Garducci[1] avendo nel 1786 pubblicata in Vicenza una dissertazione sopra il quesito proposto dall'Accademia di Mantova intorno i *Caratteri del gusto italiano presente*, vi premise una prefazione, nella quale, senza nominar l'ab. Cesarotti, prese ad impugnar alcune proposizioni del di lui *Saggio* male interpretate e mal esposte; e ciò con un'aria di franchezza trascurata e d'autorità superiore, che la sproporzione fra il censore e il censurato rendea per lo meno indecente. L'ab. Cesarotti non credé di dover rispondere a quello scritto che col silenzio. Ma un altro letterato, che non volle nominarsi,[2] uscì a sostener la causa del nostro autore con un opuscolo ingegnoso e piccante, pubblicato col titolo curioso di *Ristampa d'un articolo del Giornal d'Aletopoli*. È prezzo dell'opera il far conoscer il disegno e il tenore di quest'opuscolo, sì perché serve a giustificar le opinioni dell'ab. Cesarotti, e sì anche per la singolarità del tornio dato dall'autore alla sua difesa. Egli si assume la persona d'un giornalista perfettamente imparziale, e anche più versato nelle materie scientifiche che in quelle di letteratura. Accenna d'aver già parlato in altro foglio delle dissertazioni d'altri illustri letterati sul problema proposto dall'Accademia di Mantova: e perciò trovando nella nuova dissertazione dell'ab. Garducci, uscita molto tempo dopo quelle del

1. *ab. Garducci*: pseudonimo dell'abate vicentino Giambattista de Velo (1752-1819), che fu di idee liberali in politica e puristiche in letteratura. La dissertazione, a cui qui si allude, è l'opuscolo *Del carattere nazionale del gusto italiano e di certo gusto dominante in letteratura straniera* (Vicenza 1786), in cui il de Velo polemizzava con le note apposte dall'Arteaga al trattato di Matteo Borsa, *Del gusto presente in letteratura italiana*, e con le idee del *Saggio* cesarottiano. 2. *un altro letterato . . . nominarsi*: autore dell'opuscolo era in realtà un allievo ed amico del Cesarotti, l'abate Angelo Zendrini (1763-1849).

sig. Borsa e del cav. Pindemonte,[1] ripetute in gran parte (però con ordine e stile affatto diverso) le idee dei due prelodati scrittori, si astiene dal dar un ragguaglio esatto del discorso del Garducci, bastandogli di render conto d'alcuni di lui pensamenti, e «di dar un saggio della lingua e dello stile ch'ei credé opportuno di adoperare scrivendo un'opera diretta a far rivivere il buon gusto in Italia»: protestando però ch'ei non si arroga di darne giudizio, «essendo» aggiunge «nostra costante opinione che l'ufizio di giornalista sia quello di semplice relatore, o al più di opinatore privato, non mai di giudice» (verità di cui più d'un giornalista si scorda assai volentieri). Premesso ciò, prende ad esporre alcune opinioni dell'ab. Garducci, e attenendo la sua parola di non darne verun giudizio, trova un modo originale di confutarle assai meglio che se il facesse espressamente e direttamente. «Giacché» dic'egli «l'ab. Garducci con molta avvedutezza dedicò il suo libro al sig. Bettinelli, celebre dentro e fuori d'Italia per le sue riputatissime opere, colla vista, come dee credersi, di rendergli un omaggio e di farlo giudice arbitro della sua fatica . . .; così giacché nelle opere del suddetto sig. ab. Bettinelli, le quali sono un testimonio irrefragabile delle sue opinioni, troviamo aver già egli prevenuto il giudizio che sarà per dare di questo opuscolo, noi ci daremo il piacere di notarne i luoghi, da cui potrà raccogliere l'ab. Garducci, se coll'ab. Bettinelli abbia nel pensare niente di comune». Dopo ciò prende a fare un esatto parallelo fra le asserzioni del letterato vicentino e quelle dell'ab. Bettinelli, estratte dalla collezione delle opere del medesimo stampata in Venezia nel 1780 coll'approvazione e con varie aggiunte dell'autore, le quali asserzioni sono quasi direttamente opposte a quelle del Garducci; alcune s'accordano affatto con quelle del Cesarotti; anzi eccedono di molto le misure di quell'arditezza che da alcuni vien rimproverata a quest'ultimo. In questa condotta del supposto giornalista, oltre la finezza manifesta, sembra di scorgerne un'altra meno osservata e maggiore. Sembra che paresse strano all'autor di quest'opuscolo che l'ab. Bettinelli, dopo aver in varie opere, e segnatamente nelle sue celebri *Lettere virgiliane* ed *inglesi*, parlato della lingua e degli scrit-

1. Anche Ippolito *Pindemonte* aveva risposto al quesito dell'Accademia di Mantova con una *Dissertazione* pubblicata nel 1783, e su cui cfr. la Nota introduttiva alle pagine del Borsa riprodotte in questo volume.

tori italiani con una libertà che da molti e molti fu riguardata come un'audacia scandalosa; dopo aver costituito un parallelo fra la letteratura d'Italia e l'oltramontana, che non era sempre a vantaggio nostro; scordandosi di tutto questo,[1] e quel ch'è più della guerra acerba che gli suscitò in Venezia questa arditezza, guerra che gli trasse addosso una tempesta di scritti mordaci e satirici;[2] abbia ora sofferto di comparir il mecenate e il padrino d'un libro diretto a pungere l'ab. Cesarotti, che nel suo *Saggio* usò ne' suoi giudizi particolari una più severa ritenutezza, ed ebbe cura di astenersi da ogni confronto; quell'ab. Cesarotti ch'egli dovea piuttosto riguardar come suo collega e fratello di riputazione e di merito, e il di cui nome egli non può ignorare che passerà unito al suo alla memoria dei posteri. Questa sconvenienza è ciò che l'autor dell'opuscolo volle far sentire delicatamente senza spiegarsi.

Passa poi lo stesso ad esaminar quei luoghi nella prefazione del Garducci, coi quali intende di combattere le opinioni dell'ab. Cesarotti, e a confutar l'oppositore si vale d'un modo assai particolare, ch'è quello di giustificarlo. «Non dobbiamo dissimulare» dic'egli «che più d'uno volle darci ad intendere che questa prima parte fosse diretta a confutar il libro dell'ab. Cesarotti uscito poco fa alla luce, che ha per titolo *Saggio sulla lingua italiana*. Da ciò noi rileviamo con dispiacere che il sig. ab. Garducci ha vari nemici impegnati a renderlo odioso e ridicolo. Siccome noi crediamo che uno dei doveri principali d'un giornalista sia quello d'esser ingenuo ed onesto, così ci troviamo in dovere di dichiarar al pubblico che questa è una solenne calunnia; che l'ab. Garducci è innocentissimo di questa colpa, e che tanto è lungi ch'egli abbia inteso di confutar l'opera dell'ab. Cesarotti, che anzi non l'ha nemmen letta. Di fatto chi potrà mai darsi a credere che un onest'uomo imprenda a confutar le proposizioni d'un autore dando loro il senso che a lui più piace, prendendole staccate, mutilandole, e che dia poi come propri ritrovati le cose già dette, trattate in un modo superiore dall'autore stesso ch'egli pretende

1. *scordandosi . . . questo*: sui caratteri e sui limiti del nuovo orientamento (che comincia verso il 1780) del Bettinelli verso un purismo nazionalistico cfr. pure la Nota introduttiva al Borsa. 2. *guerra . . . satirici*: allude agli scritti polemici, contro le *Lettere virgiliane*, di Gasparo Gozzi, del Gennari, del Paradisi e dell'Algarotti.

d'impugnare? Eppure ciò avrebbe fatto appunto l'ab. Garducci, se avesse scritta questa prima parte colla mira che gli viene apposta... Quanto egli sia lontano da questa imputazione noi ci faremo un vero piacer di mostrarlo confrontando le parole del suddetto coi luoghi dell'ab. Cesarotti a cui vuolsi che pure alluda...». Quindi confrontando le parole citate dal Garducci con quelle del testo, mostra ad evidenza che l'oppositore omettendo[1] qualche termine essenziale venne ad alterare il sentimento per impugnarlo, e che parla in modo come se l'ab. Cesarotti favorisse colle sue massime una licenza sfrenata, e avesse ignorato o trascurato quelle salutari avvertenze sulle quali appunto egli si diffonde di proposito, e che appunto rendono la di lui «opera originale, filosofica, istruttiva sopra quante ne uscirono su tali argomenti in Italia».

Mostra in fine il giornalista di temere che nemmeno la lingua e lo stile dell'ab. Garducci possano trovar molta grazia presso l'ab. Bettinelli, come può arguirsi da vari luoghi delle opere di questo egregio scrittore; sembrando che tutto il libro del critico sia dettato in quello stile che l'ab. Bettinelli dichiara il più direttamente contrario al gusto italiano. Ma non potendo esso giornalista, che si professa non molto esperto in questo ramo di studi, indursi a credere che un uomo ch'esce gratuitamente in campo a far il paladino della lingua e il riformatore del gusto italiano, ne ignori i principali elementi e voglia comparir al pubblico coperto di tutti quei vizi che condanna così altamente negli altri, vuole piuttosto persuadersi che tutte le singolarità di stile che s'incontrano nella di lui opera siano di quei tratti originali che distinguono i geni privilegiati, e debbano perciò riporsi tra i gioielli più preziosi del vero gusto. In conseguenza egli crede di far cosa utile alla studiosa gioventù presentandone a parte un breve catalogo che merita d'esser letto in fonte, e accompagnando ciascheduna di quelle veramente singolarissime locuzioni con qualche riflessione ironica che ricorda la maniera di Voltaire o di Swift.

Non dobbiamo omettere che l'ab. Garducci comparve poscia al pubblico col nome dell'ab. Velo, e ristampò a parte la sua prefazione ridotta a ragionamento,[2] omettendo alcuni passi che aveano dato luogo, dic'egli, a «false ed ingiuste applicazioni».

1. *omettendo*: così mi sembra da correggere (con l'Ortolani) «mettendo» dell'edizione pisana. 2. Nell'opuscolo *Sulla preminenza di alcune lingue e sull'autorità degli scrittori approvati e dei grammatici*, Vicenza 1789.

Confessa egli d'aver tratte le proposizioni ch'egli impugna dall'opera dell'ab. Cesarotti, ma si duole altamente che siasi potuto supporre che colle sue invettive contro gli scrittori intemperanti egli possa aver preso di mira l'ab. Cesarotti, al quale protesta estimazione e rispetto; benché la niuna cura ch'egli si prese nella prefazione d'allontanar l'idea contraria, sembri rendere scusabile il giornalista; oltreché il rappresentar alcuno come apologista e maestro dell'intemperanza di stile è un farlo anche reo dell'intemperanza degli altri. La libertà d'opinare e di contradire in letteratura è concessa a tutti, ma v'è un'arte di conciliarla col rispetto e colla politezza, e questa forma una teoria importante dello stile e della società, né sembra che l'ab. Velo la possedesse abbastanza.

Uscì poi al pubblico nel 1791 in Torino l'opera in due volumi del conte Gian-Francesco Galeani Napione *Dei pregi della lingua italiana*. Benché le opinioni di questo dotto scrittore convengano esattamente in vari punti essenziali con quelle dell'ab. Cesarotti, pur egli mostrò di non avvedersene, né si curò di farne menzione: bensì si arrestò di proposito in un capo intero del suo libro[1] a confutar un periodo del *Saggio sulla lingua*, contenente alcune proposizioni preliminari, senza por mente alle tante spiegazioni delle medesime che ne rischiarano il senso. Vari altri cenni di censura, anzi di rimprovero, sono sparsi nel decorso dell'opera, ma separatamente nella lettera del conte Napione che si trova nel secondo volume, diretta all'ab. Bettinelli, il quale gli avea spedito il libro dell'ab. Garducci-Velo a lui dedicato. Il critico torinese fa molti applausi al zelo e al valore del critico vicentino, ed approva e convalida le opposizioni fatte al *Saggio* del Cesarotti. Due sono i capi d'accusa che il conte Napione crede di poter fare all'autore: 1. di favorir il libertinaggio della lingua; 2. di esser partigiano appassionato del francesismo. L'ab. Cesarotti, rispettando il nome e il carattere del conte Napione, non avrebbe tardato a dargli risposta, se la di lui opera non gli fosse giunta alle mani solo tre anni poich'ella uscì. Ora che il suo *Saggio* si riproduce da noi alla testa delle di lui opere, colse l'occasione di risponder al nuovo censore con una lettera che sarà un ornamento singolare di questa ristampa. In essa però egli non fa che difendersi dalle due imputazioni sovraccennate, senza curarsi di soste-

1. *in un capo . . . libro*: è il § 1 del cap. II del lib. II dell'opera *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, riprodotto anche nel presente volume.

ner le sue asserzioni particolari; pretendendo d'averle già esposte e specificate per modo che un uomo illuminato, qual era il conte Napione, non potesse prendervi abbaglio. Volle perciò che il *Saggio* fosse ristampato appunto come stava, senza cangiarvi né aggiungervi una parola. Ma per accertar pienamente il senso delle sue espressioni e prevenir l'impressione che potrebbero fare su i più deboli le sinistre interpretazioni, risolse di unire al *Saggio* due *Rischiaramenti*, coi quali, conversando co' suoi lettori e illustrando vari luoghi del testo, mostra l'insussistenza delle opposizioni dei critici e le ribatte con forza e vivacità.

Dopo questa esposizione non ci resta che a por qui sotto i luoghi principali dell'opera del conte Napione, ai quali l'ab. Cesarotti ora allude ed ora risponde, tanto nei *Rischiaramenti* che nella *Lettera*.

Nap[*ione*], t. 1, lib. 2, p. 130. «Ma siccome v'ha chi teme che le nuove filosofiche dottrine di questo valoroso poeta non siano per recare egual giovamento e lustro alla prosa italiana, come nuovi spiriti e vigore infuse nella poesia la famosa sua traduzione di Ossian . . .»[1]

p. 131. «Tali sono i dogmi di generale tollerantismo nelle cose di lingua professati dall'ab. Cesarotti; tollerantismo che v'ha chi crede non possa riuscir meno fatale alle lettere ed al carattere nazionale di quello che a' buoni costumi il tollerantismo religioso; e che nel resto nulla possa produrre di buono, ma soltanto introdurre e spargere ogni volta più, sotto il pretesto di vantare una maniera di pensare spregiudicata, la disistima della lingua propria ch'è l'impronta più viva e più palpabile del carattere nazionale, ed una fredda e filosofica indifferenza per tutte.»

ivi. «Che se egli pretende che questi pregi debbano esser vinti da altri, e queste bellezze particolari n'escludano altre non men lodevoli, diremo noi non sapere come possa aver egli fatto, quasi colla bilancia alla mano, esattamente questo confronto di tutti gl'idiomi, e come dimostrar possa di averli trovati, ragguagliata ogni cosa, tutti appuntino dello stesso e medesimo peso.»

p. 134. «E non dovrà egli temere che da certi antichi rigidi italiani non si voglia ravvisare questa sua soverchia condiscendenza (rapporto all'armonia delle lingue) come nata dal pregiudi-

1. Questa e le seguenti citazioni sono tratte dall'edizione 1791 del trattato.

zio pur troppo comune di affettar i costumi e di adular le nazioni straniere; e non come proveniente da quella gentilezza e cortesia connaturale alle anime generose, e perciò propria del sig. abate, di voler piuttosto cedere di quello che ci appartiene che usurpar l'altrui?»

p. 135, annot. «Non pochi italiani resteranno meravigliati dal mostrar che fa l'ab. Cesarotti di riguardar come inseparabili in Italia il genio filosofico, la coltura delle scienze ed il francesismo . . . Non concede egli che Firenze merita d'esser chiamata per doppio titolo l'Atene d'Italia? . . . I nostri politici, i nostri filosofi, i nostri uomini grandi non seppero scrivere senza l'aiuto di libri francesi?»

T. II, p. 86. «Ma i Toscani pur troppo non sono i soli in Italia che, scosso ed infranto il pesante giogo della Crusca, aspirino ad una libertà che degenera in licenza. A che mai tanto si vanta e replicatamente dal celebre ab. Cesarotti in un libro diretto per perfezionare la lingua italiana, la lingua e la filosofia, il genio e la galanteria francese? Non si vuol essere, è vero, piagnone della Crusca estinta, ma nemmeno frivolo damerino francese in Italia.»

ivi. «I gallicismi sfuggiti della penna dei nostri buoni antichi del Trecento non danno diritto ad introdurne di nuovi per solo vezzo, a levar via ogni freno salutare e a render barbara affatto la lingua.»

p. 87. «Tanto non mi diffonderei se dal modo in cui è dettato quel per altro ingegnoso ed in molte parti eziandio giudizioso libro dell'ab. Cesarotti, non mi sembrasse di poter argomentare che dall'abbagliante liscio oltramontano alcun poco siasi lasciato sedurre quel nostro valoroso poeta; e se già stato non vi fosse chi avvertì aver egli alquanto abusato della massima sua, e ciò non solo in prosa, ma eziandio nella stessa famosa traduzione di Ossian . . .»

Risposta all'ab. Bettinelli, p. 291. «Io non le so dire con quanta compiacenza abbia letto questo ragionamento del sig. ab. Velo . . . Piacquemi pur assai che da coteste provincie sia uscito il propugnatore delle prerogative di nostra lingua e della veneranda autorità dei nostri antichi scrittori. Che non pochi scrittori, che il volgo letterario d'Italia scrivano né da Italiani né italianamente, è male antico pur troppo: ma che un letterato di grido prenda sistematicamente a giustificarli è danno grandissimo in vero e nuovo; ed ognuno affrettar si dee a correre al riparo, a

provvedere alla salvezza della repubblica letteraria periclitante, tanto più che già si scorge che fanno progresso queste nuove dottrine.»

p. 307. «Ad ogni modo chi considererà questo sistema del Becelli (il quale volea che il Trecento fosse il secol d'oro della lingua) non saprà darsi pace che nella contrada medesima e nello stesso secolo un altro letterato di grido, quale si è l'ab. Cesarotti, pretenda essersi tenuta la lingua sinora in fasce, onde abbisogni, spezzati i lacci della Crusca e d'ogni autorità d'antichi scrittori, d'invigorirsi, prender energia e spiegar le ali a più animosi voli, mediante lo studio delle lingue oltramontane e della oltramontana filosofia; pregiudicio nazionale e vanità pedantesca chiamando la pretesa sua superiorità.»

ivi. «Molti italiani a' giorni nostri, tacciando di fanatici panegiristi e di adulatori della propria nazione quelli che lodano le cose italiane, le vilipendono ingiustamente per acquistarsi riputazione presso gli stranieri, secondo le massime del moderno egoismo, a costo della riputazione della patria stessa.»

Se ne omettono parecchi altri, perché vengono citati co' propri termini nei *Rischiaramenti.*

RISCHIARAMENTI APOLOGETICI[1]

I

SOPRA ALCUNE TEORIE PRELIMINARI

Io aveva detto nella nota *a*[2] (parte I) che «per chi può intendere spero di dir quanto basta»: ma veggo che il numero di quei che intendono è alquanto minore di quel ch'io credeva, e che inoltre c'è più d'uno che non vuole intendere. Dirò qualche cosa di più per chi vuole intendere sinceramente, ma si lascia sopraffare da chi non può e parla come se potesse, e da chi mostra di volere e non vuole.

1. «Niuna lingua originariamente non è né elegante né barbara» (*Saggio*, P. I, [art. I], § I). Non elegante perché tutte son barbare nella barbarie natural della società; non barbara perché

1. Ricordiamo che anche questi *Rischiaramenti* compaiono nell'edizione pisana del *Saggio.* 2. *nota a*: è la nota 1 a p. 307.

questo termine non ha luogo ove non è il contrapposto dell'eleganza. Fu detto che «in alcune possono sin da principio ravvisarsi i segni della futura grandezza»: ciò si riferisce alle due lingue classiche: ma ho pena a credere che la lingua di Romolo presagisse quella d'Augusto; o che quando i Greci, al dir di Tucidide, vivevano come i bruti, pascendosi di radici d'alberi, ululassero i loro amori colla musica d'Anacreonte.

2. «Niuna non è pienamente e assolutamente superiore ad un'altra.» Io supponeva che questi due avverbi specificassero abbastanza il mio sentimento. Si volle supporre ch'io negassi qualunque superiorità all'una sull'altra lingua, e siccome in più d'un luogo io mi spiego diversamente, così si conchiude ch'io cado in contradizione manifesta. Io avrei creduto che in forza di buona logica e di buon senso si dovesse piuttosto conchiudere ciò ch'era manifesto, ch'io riconosco bensì in tutte qualche vantaggio reciproco, ma niego ad ognuna di esse la superiorità assoluta, vale a dir totale, esclusiva, incommensurabile in ogni parte ed in ogni grado. Basterebbe a farmi ragione l'esempio stesso, recato dai critici, della lingua greca e latina. La greca, dicesi, è la più dolce, la latina la più maestosa delle lingue. Dunque, rispondo, la greca è meno maestosa, e la latina men dolce. «La lingua francese» dice mal suo grado il con. Napione «è pregevole sopra ogn'altra per le opere di stile leggiadro, disinvolto e di buona società». Dunque l'italiana cede alla francese per questo capo. «Ma la nostra» soggiunge «ha tanti pregi che compensano largamente questo difetto».[1] Dunque le lingue si cedono e si vincono reciprocamente; dunque vi sono per tutte i suoi compensi: e questi compensi possono essere o in una qualità eminente o in un maggior numero di qualità o in una certa proporzione che formi un tutto aggiustato ed armonico. Ma i compensi in tutte non sono uguali. E quando ho io detto che lo siano? E se pur io l'avessi detto, non sarebbe un'indiscrezione assurda l'esigere ch'io mostrassi rigorosamente esserci in questi compensi una parità geometrica? Non basta ch'ella vi si trovi a un di presso? specialmente negli effetti che ne risultano, da cui soli il senso universale misura i pregi e la perfezion delle lingue? Ed è poi facil cosa il bilanciare

1. Cfr. *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. II, cap. II, § 7 e 8 (ed. cit., I, pp. 170 e 178).

esattamente cotesta superiorità dei compensi? L'amor proprio, la prevenzione, l'abitudine non avranno un'influenza insensibile nei nostri giudizi? Il celebre ab. Denina mostra d'averne qualche dubbio. «Le comparazioni» dic'egli «sono per l'ordinario difettose, e quella delle lingue non può essere che parziale».[1] In conseguenza di questo dubbio lo stesso letterato, dopo molti esami su varie lingue, conchiude che «sarebbe difficile a giudicare quale tra le cinque o sei lingue che si scrivono o si parlano oggi in Europa abbia una superiorità assoluta e intrinseca in paragone dell'altre».[2] I miei avversari sono più decisivi e sicuri. Io non mi pento della mia ritenutezza, e credo di poter confermare che «le differenze tra queste lingue rivali non sono molto sensibili nel loro effetto»: né mi rimoverò da questa opinione se non mi si dimostra nelle forme che la diversità della lingua rende in tutto altamente e sensibilmente superiori

Demostene a Bossuet e Rousseau;
Cicerone a Massillon,[3] Segneri;
Polibio a Machiavello e al card. di Retz;[4]
Tucidide a Bentivoglio, Robertson e Gibbon;[5]
Guicciardini a Hume;[6]
Quinto Curzio a Gaillard;[7]
Senofonte a Fénelon;
Luciano a Voltaire e Swift;
Platone a Shaftesbury e Speroni;[8]
Teofrasto a La Bruyère;

1. Cfr. *Sur le caractère des langues et particulièrement des modernes*, nei «Nouveaux mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles-lettres», Berlin 1785, p. 483. 2. Cfr. *Sur le caractère* ecc., cit., p. 508. 3. Jean-Baptiste *Massillon* (1663-1742), celebre oratore religioso francese. 4. Il *card. di Retz* (cfr. la nota a p. 345) è qui citato per le osservazioni politiche contenute nei suoi *Mémoires*. 5. Guido *Bentivoglio* (1579-1644) è ricordato per la *Storia della guerra di Fiandra*; William *Robertson* (1721-1793) e Edward *Gibbon* (1737-1794) sono fra i più tipici rappresentanti della storiografia illuministica inglese ed europea. 6. Anche lo *Hume* è qui citato per la sua attività storiografica e soprattutto per la sua *History of Great Britain* (1754-1761). 7. Gabriel-Henri *Gaillard* (1726-1806), storiografo francese: forse qui il Cesarotti pensa soprattutto alla sua *Histoire de Charlemagne*, l'opera che si può più facilmente opporre alla *Storia di Alessandro Magno* di Curzio Rufo. 8. Assai notevole la menzione di un filosofo come lo *Shaftesbury* di fronte a Platone; mentre piuttosto strano figura il nome dell'aristotelico padovano Sperone *Speroni* (1500-1588), ricordato forse per carità patria.

Seneca a Montaigne, Charron, Nicole[1] e La Rochefoucault;
Terenzio a Molière e Goldoni;
Fedro a La Fontaine;
Achille Tazio a Richardson, Wieland e Fielding;[2]
Petronio a Crébillon e Marmontel;[3]
Plinio a Buffon, Bonnet e Bailly;[4]
Omero e Virgilio a Tasso, Milton, Klopstock e Ossian;
Esiodo a Thompson e Saint Lambert;[5]
Orazio moralista a Pope ed Haller;[6]
Teocrito a Gessner;
Ovidio all'Ariosto e a Fontenelle;[7]
Anacreonte e Tirteo a Gleim;[8]
Eschilo, Sofocle, Euripide a Cornelio, Racine, Voltaire, Alfieri; ecc. ecc.

Attenderò la dimostrazione senza fretta, e intanto godrò l'usura del mio pregiudizio.

3. «Tutte si prestano ad un'armonia imitativa.» Mi si domanda «con qual fondamento io asserisca che gli altri linguaggi siano capaci d'armonia imitativa al paro del nostro».[9] Domando io al-

1. Il trattato di Pierre *Charron* (1541-1603), *De la sagesse*, era stato uno dei libri più cari al Cesarotti giovane (vedi la Nota introduttiva); Pierre *Nicole* (1628-1695), amico e collaboratore di Pascal, sarà qui citato per i suoi *Essais de morale*. 2. *Achille Tazio* (V secolo d. C.) è autore della *Storia di Leucippe e Clitofonte*. A lui sono opposti tre fra i più famosi romanzieri del Settecento: gli inglesi Samuel *Richardson* (1689-1761), autore di *Pamela*, di *Clarissa* e della *History of Sir Charles Grandison*, e Henry *Fielding* (1707-1754), autore fra l'altro di *Tom Jones* e di *Amelia*; e il tedesco Martin *Wieland* (1733-1813), i cui più famosi romanzi sono *Musarion*, *Don Sylvio von Rosalva* e *Die Abderiten*. 3. Claude Prosper de *Crébillon* (1707-1777), figlio del tragediografo, scrisse dei *Contes dialogués* di gusto esotico e licenzioso; il *Marmontel*, scrittore caro al Cesarotti anche per i suoi scritti di estetica, è qui ricordato per i *Contes moraux*, assai letti anche in Italia, e per i romanzi *Bélisaire* e *Les Incas*. 4. Charles *Bonnet* (1720-1793), naturalista e psicologo svizzero; Jean Sylvain *Bailly* (1720-1793), francese, astronomo e storico dell'astronomia. 5. James *Thomson* (1700-1748) è ricordato per il poema didascalico *The Seasons*; Jean-François de *Saint Lambert* (1716-1803), che fu anche collaboratore dell'*Encyclopédie*, per il poema, di argomento analogo, *Les saisons*. 6. Albert von *Haller* (1708-1777), autore del poemetto *Die Alpen*, dove esalta i semplici e sani costumi dei montanari svizzeri, contrapponendoli a quelli corrotti della città. 7. *Fontenelle* sarà qui ricordato soprattutto per i suoi *Dialogues des morts*. 8. Johann Ludwig *Gleim* (1719-1803) è contrapposto ad Anacreonte per gli *Scherzhafte Lieder* e a Tirteo per i *Preussische Kriegslieder*, che esaltano Federico il Grande. 9. Cfr. Galeani Napione, *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. II, cap. II, § 1, ed. cit., I, p. 134.

l'incontro con qual titolo siasi aggiunta alle mie parole quella picciola coda «al paro del nostro», in cui sta il veleno. Io dissi unicamente «armonia imitativa», e questa può trovarsi in una lingua benché meno armonica della nostra; basta che lo sia tanto quanto il comporta la sua struttura e il rapporto tra gli oggetti e i suoni della detta lingua. Il Pope asserisce francamente che niuna lingua dopo la greca ha un'armonia tanto imitativa quanto l'inglese. Niun di noi è obbligato a credergli; ma è certo che i critici d'ogni nazione riconoscono nei lor poeti e prosatori più celebri i diversi gradi di questo merito. Non è però cosa né tanto agevole né molto sicura l'assumersi di giudicare dell'armonia d'una lingua straniera. V'è un'arte di ben pronunziare e un'altra di ben intendere, e dopo esser ben certo che l'espression vocale del parlante è la più esatta, distinta e piacevole, converrebbe esserlo altrettanto che l'orecchio dell'ascoltante è con essa nella miglior proporzione, e atto a risponder prontamente e senza sforzo alla varietà dei colpi vocali. Men sicuri sono i giudizi *a priori* fondati sopra argomenti esterni. Quello del clima a cagion d'esempio è alquanto men solido di quel che può sembrar a prima vista. Si crede comunemente che le lingue de' paesi freddi debbano esser più aspre: pure la svedese, per attestato dell'ab. Denina, è più dolce della tedesca, e lo è di più nella parte settentrionale che nelle altre. La polacca, aggiunge il medesimo, è piacevolissima ad udirsi, e la russa si accosta più d'ogn'altra alla soavità della greca:[1] pure la Svezia, la Polonia e la Russia sono i paesi più freddi d'Europa. Che più? fino le lingue dei popoli più barbari non sono disarmoniche quant'altri pensa. Quella degli Uroni,[2] se crediamo al baron La Hontanc,[3] si distingue per la bellezza del suono. Ma lasciando stare gl'idiomi selvaggi, fra le nostre lingue sorelle dal lato di madre, la spagnuola nella maestosa sonorità de' suoi vocaboli non avrebbe anch'essa un titolo per aspirare alla preminenza? Io però, guardando al tutto, credo assai volentieri che la superiorità dell'armonia sia il pregio più incontrastabile della nostra, almeno sopra le altre moderne: ma tanto e tanto convien confessare che un tal pregio ha molto del relativo, che la sensazione è in parte modificata

1. Cfr. Denina, *Sur le caractère* ecc., cit., p. 509. 2. *Uroni*: popolazioni indigene dell'America settentrionale. 3. Allude al *Nouveau voyage du baron de La Hontan dans l'Amérique Septentrionale*, L'Aia 1702, e Amsterdam 1705.

dall'abitudine, e che anche con qualche inferiorità per questo capo una lingua può nel suo complesso non ceder punto ad un'altra. Se alcuno da queste parole volesse arguire ch'io sono poco sensibile alle squisitezze della bella armonia imitativa, spero che l'Italia mi permetterà di sorridere.

4. «Tutte hanno difetti che danno luogo a qualche bellezza, bellezze che n'escludono altre non men pregevoli.» Questa asserzione sembrò tanto vera all'Accademia di Berlino, la quale filosofò molto sopra le lingue, che un celebre accademico[1] ne trasse un problema che gli parve non facile a sciogliersi. Giova citar le sue parole. «Tale essendo» dic'egli «la debolezza umana che le perfezioni non si acquistano se non se a spese l'una dell'altra, io proporrei di trovare per una data lingua la combinazione di qualità la più felice, e da cui nel complesso risultasse la maggior perfezione che la natura d'una tal lingua permettesse di ottenere. Dovrebbe per esempio determinarsi come la sua regolarità si concili colla ricchezza, fino a quando convenga di sacrificar l'una all'altra, e in quali proporzioni esse debbano bilanciarsi: lo stesso dicasi della forza, dell'armonia, dell'altre sue qualità. Le lingue morte e le vive sarebbero altrettanti fenomeni che dovrebbero analizzarsi e paragonarsi fra loro». I miei critici mostrano d'aver già sciolto il problema senza gran difficoltà, ma oso dubitare se scrivendo per il concorso avessero riportato il premio.

5. «Sicché cotesta gara di lingue, coteste infatuazioni per le nostrali o per le antiche o per le straniere, sono pure vanità pedantesche: la filosofia paragona e profitta, il pregiudizio esclude e vilipende.» Qual è il senso naturale di questo periodo? 1. Che l'autore non ha nessuna prevenzione eccessiva né per le lingue antiche né per le moderne, né per le straniere né per la propria. 2. Ch'egli non condanna le preferenze, poiché loda i paragoni su cui si fondano le preferenze medesime. 3. Che le parole «gare» e «infatuazioni» devono intendersi *in senso composito*, e non *diviso*; e che in fine egli non vitupera qualunque gara, ma le gare ostinate, le riscaldate, le esclusive, le orgogliose, le cieche, quelle che produssero le

1. *un celebre accademico*: non so a chi il Cesarotti voglia qui alludere. Forse al Merian, direttore della classe di belle lettere dell'Accademia di Berlino, e amico e corrispondente del Cesarotti stesso, e su cui cfr. la nota 2 a p. 466. Il concetto esposto nella citazione è però già accennato sommariamente dal Condillac, nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II, I, XV, in *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., I, p. 102.

estasi fanatiche dei Dacier[1] per tutti gli antichi, la nausea di tanti grecisti per tutto ciò che non era greco, i vilipendi dei latinisti alla lingua italiana, il purismo persecutore degl'Infarinati,[2] i panegirici ridicolamente trasmodati della lingua francese e gl'improperi detti alla nostra dal p. Bouhours,[3] le ingiustizie fatte alla stessa dal Condillac,[4] e le impertinenze d'alcuni nostri folliculari[5] e faccendieri di letteratura dette in onor della nostra lingua contro la francese e contro i più celebri scrittori di Francia. Queste sono le gare che meritano il nome d'infatuazioni, e alle quali confermo il titolo di vanità pedantesche. Chi avrebbe creduto che un dotto critico, che uno scrittor valoroso, un sig. co. Napione dovesse prender tanto scandalo di tutto il presente paragrafo, e segnatamente di quest'ultimo sentimento sino ad accusarmi d'un «tollerantismo che mena alla disistima della nostra lingua» (il che equivale secondo lui al rinnegamento della patria), «a una fredda indifferenza per tutte», e che infine «può riuscir non meno fatale alle lettere ed al carattere nazionale di quello che ai buoni costumi il tollerantismo religioso?» Io credeva («Vedi il giudizio uman come spesso er-

1. Sui coniugi *Dacier* cfr. la nota a p. 71. 2. *Infarinati*: col nome che aveva nella Crusca il Salviati designa, come altre volte, i puristi fanatici. 3. Il gesuita cartesiano Dominique *Bouhours* (1628-1702), iniziatore, con la *Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit*, della famosa polemica che prende nome da lui e dall'Orsi. Ma qui il Cesarotti allude al secondo degli *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, intitolato *De la langue française*, e che contiene una serie di critiche alla lingua italiana, alle quali rispose il Muratori nella *Perfetta poesia italiana*, lib. III, cap. IX, Modena, Soliani, 1706, II, pp. 127-45. 4. *ingiustizie . . . Condillac*: allude a un passo del *Cours d'études*, VI, XX, I (cfr. *Oeuvres philosophiques*, ed. cit., II, 1948, p. 175), che riporto integralmente poiché spesso ricordato nelle polemiche settecentesche sulla lingua italiana: «Je crains que la confiance d'écrire si bien en latin dans le seizième siècle, n'ait nui à la langue italienne qui se cultivoit alors, et que l'usage où étoient les latinistes d'écrire sans trop choisir les tours, n'ait accoutumé les Ialiens à n'être pas assez difficiles. Quoique la beauté du style exige, pour employer toujours le terme propre, qu'on démêle jusqu'aux nuances qui distinguent deux mots; il paroît qu'à cet égard ils ne sont pas fort scrupuleux, et que leurs meilleurs écrivains ne sont pas à l'abri de tout reproche. On peut encore remarquer que s'étant accoutumés dans les commencemens à imiter les tours de la langue latine, ils n'ont plus su écrire qu'en imitant cette langue ou quelque autre, et c'est le français qu'ils imitent aujourd'hui. Aussi leur langue est elle très-propre à contre-faire toutes les autres; mais elle n'a point de caractère décidé, et n'en aura vraisemblablement jamais». Alla confutazione di questa tesi dedica un apposito capitolo del suo trattato (lib. II, cap. IV, § 4) il Galeani Napione, capitolo riportato anche nel presente volume. 5. *folliculari*: adattamento del francese *folliculaire*, creato dal Voltaire (cfr. *Candide*, XXI), per indicare un «faiseur de feuilles», un giornalista da strapazzo.

ra!»)[1] che si potesse amar la patria, anche senza far l'apoteosi della sua lingua; che il tollerantismo di questo genere, in luogo dell'indifferenza per tutte le lingue, dovesse produrre una stima generale, una giustizia equabile e una giudiziosa concordia; e non avrei mai pensato che l'intolleranza in letteratura fosse una virtù. Veramente un'Inquisizione per la lingua sarebbe un istituto nuovo e curioso. Comunque sia, ho detto quel ch'io penso; se il sig. co. Napione vuol protegger le infatuazioni, sel faccia in pace; ma se mai si stabilisce il suo Sant'Ufizio, Dio mi guardi dai trasporti della sua divozione.

6. «Niuna lingua è pura» ecc. (P. I, [art. I], § 2). Non bisogna confonder la teoria di speculazione colla dottrina di pratica: quella considera la cosa in se stessa, e la enunzia nella sua generalità; questa modifica la teoria secondo i rapporti estrinseci, e la proporzione è suggerita dal gusto. Similmente non deesi scambiare una proposizione negativa colla positiva contraria, né darle maggior forza ed estensione di senso di quel che comporta la negazione medesima. Se qualche censore avesse avuto presenti questi due canoni di buona critica, non avrebbe tosto preso fuoco al solo pronunziarsi d'alcune teorie speculative esposte astrattamente, malgrado i cenni abbastanza espressi di quelle modificazioni il di cui pieno sviluppo era riserbato all'altre parti dell'opera. Chi nega una proposizione assoluta, non ha che a produrre un solo caso in cui possa aver luogo l'opposta. Chi dice che gl'idiomi non sono tra loro insociabili, espone un fatto, né però afferma che ogni idioma debba associarsi cogli altri, ma che lo può; né che lo può sempre né in tutto né a caso né a capriccio, ma talora e in qualche parte e ove la ragione il consigli: chi condanna il trasmodato ribrezzo per ogni ombra di peregrinità, non biasima la verecondia, ma la superstizion della lingua, o a meglio dir dei grammatici. Merita ogni rimprovero la leggerezza degli Ateniesi che fecero lor cittadino un cuoco asiatico per l'invenzion d'una salsa: ma niuna repubblica virtuosa, niun principe saggio credé mai d'imbastardire o di degradar la sua nazione, ammettendo alla cittadinanza o per bisogno o per premio qualche straniero di merito. Del resto, e qui e in altri luoghi, l'autore si è diffuso alquanto su cotesta santissima e inviolabile purità, perché s'impari a parlarne con più

1. Cita a memoria un verso dell'Ariosto, *Orl. fur.*, I, 7: «ecco il giudicio uman come spesso erra!».

esattezza d'idee, e perché non si creda, come vorrebbero far credere i puristi, ch'ella sia il massimo pregio, per non dir l'unico, della lingua, e che basti da sé sola a conciliar autorità e riverenza a uno stile vuoto d'idee, freddo, esangue, senza colore e purissimo d'ogni infezione di spirito.

7. «Non v'è popolo che creda di cedere agli altri in fatto di lingua» (P. 1, [art. 1], § 2, nota *b*).[1] Mi fu opposto che molti dotti confessano l'inferiorità e i difetti della loro lingua, e qui si raccolse una folla di testimoni d'autori francesi anche d'alta sfera, come Fénelon, Voltaire, Delisle,[2] non che Dacier, Boutrier,[3] Sanadon,[4] Dubos, i quali fanno pressoché la satira della loro lingua, ne vanno specificando le imperfezioni, la chiamano povera, imbarazzata, antimusicale, antipittorica, schizzinnosa, fredda, monotona, alcuni anche inferiore all'italiana, non che alla latina e alla greca. S'io mi fossi un partigiano appassionato della lingua francese, come vengo gratuitamente supposto, mi sarebbe facile l'indebolir di molto l'autorità di tutti questi testimoni, e dar anche l'eccezione a più d'uno. Potrei osservare che l'autorità degli eruditi di professione, quali erano i Dacier ed alcuni altri, è di poco peso essendo già note le loro prevenzioni scolastiche; che i traduttori, come Delisle, sono costretti dal loro proprio interesse a magnificar la lingua dei loro originali e umiliare la propria, perché in tal guisa procacciano o scusa all'imperfezione o gloria al successo; che i grandi autori preferiscono la loro lingua alle altre, e se stessi alla propria lingua; e che sogliono apprezzarla alternativamente un giorno più e un giorno meno, secondo che la trovano più cortese o ritrosa ai bisogni del loro genio; che nulla è più comune quanto di veder un amante indispettito prorompere in rimproveri colla sua bella senza cessar di adorarla, e un cittadino far anche nello stesso giorno la satira e il panegirico della sua patria, lacerarla egli stesso, e uscir a battersi per lei sol ch'altri la punga; che niuno si distinse per un tal carattere più di Voltaire, niuno fu detrattore più acre della sua lingua, né zelatore più

1. Cfr. la nota 1 a p. 308. 2. Su Jacques *Delisle* o Delille cfr. la nota 4 a p. 301. 3. *Boutrier*: poiché non esiste nessun letterato di questo nome, è probabile, come pensa l'Ortolani, che il Cesarotti intendesse Jean Bouhier (1673-1746), giureconsulto francese che si occupò anche di letteratura e tradusse varie opere di Cicerone. 4. Jean Étienne *Sanadon* (1676-1733), noto soprattutto per la sua traduzione e commento di Orazio.

ardente; e che dopo aver magnificata la lingua italiana in una sua lettera al Deodati cantò poi collo stesso la palinodia, facendo della sua e della nostra un confronto poco meno sgraziato che quello del p. Bouhours.[1] Tutto ciò, dico, potrei allegare, e molto di più; ma siccome una tal questione particolare non ha una connessione necessaria col mio soggetto, così lascerò che chi n'ha voglia confronti le accuse accennate colla dissertazione del signor Schwab[2] sulla universalità della lingua francese, coronata dall'Accademia di Berlino, e giudichi della cosa come gli pare. Io piuttosto mi restringerò a far alcune osservazioni, da cui apparirà che il mio rispettabile censore co. Napione, raccogliendo tutte le citate autorità, venne a convalidare senza avvedersene le mie principali asserzioni.

Osservo: 1. Che se malgrado i vari meriti innegabili della lingua francese, gli autori più illustri di quella nazione, quelli che la resero più cara e apprezzata in Europa, ci trovano ancora tanto soggetto d'accuse, sembra naturale il conchiudere che qualunque altra, esaminata con severa analisi e senza parzialità, darebbe anch'essa materia da esercitarsi alla critica; che ognuna avrà le sue mancanze ed imperfezioni; che l'eccellenza delle lingue non è che relativa; e che il pregio o il difetto di esse è più o meno sensibile a proporzion del bisogno di chi ne usa, e del rapporto col soggetto che dee trattarsi. 2. Che le mancanze e le imperfezioni delle lingue, inosservabili al maggior numero, non sono sentite che dagli scrittori di genio, e più sempre da chi ne ha più. 3. Che le censure fatte alla lingua francese cadono propriamente su i grammatici e non sulla lingua, come se n'esprimono chiaramente gli autori stessi, i quali la vorrebbero svincolata dai loro ceppi, il che mostra che presso ogni nazione i grammatici furono sempre i veri eunuchi letterari, che, incapaci di fecondar una lingua e di ottener i di lei favori, fanno ogni prova per mantenerla in perpetuo in una sterile schiavitù.

1. *dopo* . . . *Bouhours*: allude alla lettera scritta dal Voltaire il 24 gennaio 1761 a Deodati de' Tovazzi, autore di una *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne* (cfr. *Oeuvres*, ed. cit., XXXVIII, 1891, pp. 171-6). In essa effettivamente il Voltaire, pur riconoscendo le qualità della lingua italiana, fa soprattutto rilevare i pregi di quella francese. 2. J. Cristoph *Schwab* (1743-1821) vinse nel 1784, alla pari con il Rivarol, il concorso bandito dall'Accademia di Berlino sulle cause dell'universalità della lingua francese, con una dissertazione, di cui fu pubblicato un compendio in francese a cura del Merian nei « Nouveaux mémoires de l'Académie royale de Sciences et Belles lettres » di Berlino, 1785.

4. Che se il Fénelon colla sua tanto da lui rimproverata lingua riuscì l'autor del *Telemaco*, se Voltaire colla stessa ugualmente e più da lui censurata seppe farsi ammirare come il Proteo della letteratura nazionale, è segno evidente che o le lingue più difettose hanno in sé tali compensi che fanno scordar i difetti, o gli scrittori di genio hanno l'arte di soggiogarli e di trarne anche profitto col farli servire a qualche virtù. 5. Osserverò per ultimo che, poiché il Fénelon consiglia i Francesi ad arricchire e migliorar la sua lingua;[1] poiché osò suggerire in piena Accademia non solo d'inventar voci nuove, ma insieme anche nuove frasi, nuovi e non usati accozzamenti di termini, e ciò ad onta del tribunal grammaticale e accademico che avea già proscritta qualunque innovazione, e senza temer di passar per fautore del neologismo; è manifesto ch'egli credeva che queste arditezze fossero lodevoli, non che lecite. Avrebbe mai il castigato, il delicatissimo Fénelon voluto snaturar l'indole e guastar il genio della sua lingua? Ora si domanda modestamente come le opinioni degne d'esser citate con lode in bocca del Fénelon quando sono applicate alla lingua francese, possano diventar bestemmie quando sono pronunziate da un italiano, e applicate temperatamente alla nostra. Io non trovo che una risposta: quest'è che i principii del Fénelon erano sani e lodevoli trattandosi della lingua francese che sotto Luigi XIV era meschina, imperfetta e bambola, come ognun sa; ma sono assurdi e pregiudiciali alla nostra ch'è ormai giunta al colmo della sua ricchezza, e all'ultimo termine della sua perfettibilità, che ha una superiorità non parziale ma assoluta su tutte le lingue d'Europa, in tutti i generi, in tutti i soggetti, in tutte le maniere di stile. Finché non mi si dimostri ch'ella è realmente tale non in potenza ma in atto, io mi vedrò in dovere di ringraziar il mio censore che mi aiuta così bene a sostener la mia causa, e supporrò ch'egli abbia voluto meco scherzare, mostrando di togliermi con una mano ciò che mi dona assai largamente coll'altra.

8. «La lingua scritta nell'uso delle parole non dee nemmeno aderir ciecamente all'uso degli scrittori approvati, né farsi una legge di non dipartirsi dal loro esempio» (P. I, art. IV, § 4).

Si è voluto dar a queste parole un senso odioso, come s'io non

1. *Fénelon . . . lingua*: allude, qui e nei periodi seguenti, alla *Lettre à l'Académie, réflexions particulières sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*, pubblicata postuma nel 1716.

volessi che si rispettasse l'autorità degli scrittori più illustri. Ma altro è far autorità, ed altro far legge; ed io non mi oppongo che a questa, intesa nel senso rigoroso dei *camarlinghi*[1] *dell'ortografia.* Potrei dir molte cose, ma lascerò che parli per me un gran maestro in ogni genere e in ogni maniera d'eloquenza, dico il celebre Marmontel. Poscia ch'ebbi pubblicato il mio *Saggio*, mi venne alle mani la sua memoria sopra l'uso,[2] ed ebbi la compiacenza d'incontrarmi con lui non solo nelle opinioni, ma talora anche nell'espressioni medesime. Il seguente squarcio spiega con precisione tutte le mie idee su tal proposito:

« Siamo meno superstiziosi; ma per evitar un eccesso, guardiamoci d'intoppar nell'altro; ricordiamoci che l'uso ha ugualmente i suoi diritti e i suoi limiti.

Convien distinguer nell'uso le leggi *positive* dalle *proibitive.* Rispettiamo le prime quand'anche fossero contrarie alla ragione, dacché ebbero la sanzione pubblica e dall'esempio e dal tempo. Ma tenghiamoci in guardia rispetto alle proibitive, perciocché quanto sarebbe da temersi che la libertà non fosse senza freno, altrettanto sarebbe pericoloso che l'autorità fosse senza limiti. »

Le leggi positive restringono la libertà, ma le proibitive la tolgono affatto. L'uso allora è un tiranno, i di cui disgusti si annunziano colle proscrizioni.

« I grand'uomini del secolo passato insegnarono a pensare e a parlare. Fu prima l'autor del *Cinna*, degli *Orazi*, del *Polieuto*, e dopo lui La Rochefoucault, il card. di Retz, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Molière, Pelisson,[3] Boileau, Racine, Fénelon, La Bruyère, che formarono lo spirito, la lingua e 'l gusto della nazione. » « Questi » aggiunge « diedero all'uso un'autorità legittima, e alla nazione il diritto di giudicar della lingua scritta. Ma questo diritto acquistato da una nazione coltivata non si estende sino ad interdire agli artefici della parola ogni specie d'innovazione, e s'egli accadesse che il gusto diventasse troppo minuzioso, schizzinnoso, timido, e che pretendesse di marcar a suo grado i confini della lingua scritta, e proibire al genio di oltrepassarli, io non so creder

1. *camarlinghi*: custodi e amministratori. 2. *memoria sopra l'uso*: allude al discorso *De l'autorité de l'usage sur la langue*, Paris 1785. I passi citati più avanti sono alle pp. 8-9 e 13-5. 3. Paul *Pellisson* Fontanier (1624-1692), noto soprattutto per la sua *Histoire de l'Académie française*, scritta in collaborazione con il d'Olivet.

ch'ei debba una cieca deferenza a proibizioni di questa fatta.

Un gusto delicato e timido si crede il gusto per eccellenza quand'egli s'astiene da ciò che può dispiacere: ma un gusto ben superiore sarebbe quello che azzardasse con un'arditezza illuminata ciò che, dopo aver dispiaciuto per alcuni istanti, è fatto per piacer sempre.

Dirò di più, in un pubblico imbevuto d'una sana letteratura non è mai né il maggior numero né il fiore dei veri letterati quel che si arrischia di offendere con qualche innovazione felice, ma sono alcuni uomini indegni d'esser liberi, i quali vorrebbero che tutti fossero schiavi al par di loro. Egli è Scudéry che vieta a Cornelio di dire . . .;[1] ed ecco il modello di quella folla di critici da cui fu assalito Racine allora appunto ch'egli portava la sua lingua al più alto grado di gloria. Quelle che oggi si ammirano nel suo stile come le arditezze d'un maestro, gli furono rimproverate al suo tempo come falli d'uno scolare. Così l'occhio losco dell'invidia o l'occhio torbido dell'ignoranza, esaminando gli scritti dei grand'uomini viventi, prende per scorrezioni l'eleganze le più squisite, ed è sempre l'uso che il pregiudizio mette innanzi, come se l'uomo di genio non avesse mai dritto di parlar senza l'uso, né innanzi all'uso.

O Subligny,[2] tu pretendevi di saper la grammatica meglio di Racine!»

O Infarinati, o Inferrigni,[3] voi pretendeste di saper grammatica e poesia meglio del Tasso! O Castelvetro, tu pretendevi di sequestrar in bocca al Caro tutte le voci che non erano del Petrarca!

O . . ., O . . ., O . . ., o razza eterna dei Subligny, tu sei pur propagata in Italia!

1. *Scudéry . . . dire*: allude alle *Observations sur le Cid* di Georges Scudéry (1601-1667). 2. Adrien-Thomas de *Sybligny*, letterato francese vissuto nella seconda metà del secolo XVII, fece rappresentare nel 1668 la *Folle querelle ou la Critique d'Andromaque*, parodia della tragedia raciniana. 3. *O Infarinati, o Inferrigni*: cfr. le note 2 a p. 358 e 2 a p. 414; qui si allude in genere ai critici puristi del Tasso.

II

SUL FRANCESISMO[1]

1. «Sì, ma questi sono francesismi. Ohimè, lasciamo per ora» ecc. (*Saggio*, P. II, p. 342).

Ognuno intende o deve intendere che questo non è che uno scherzo. Le metafore tratte da oggetti di scienza, le frasi allusive ad arti o a scoperte, non appartengono in proprietà a veruna lingua, ma sono ricchezze comuni all'eloquenza d'ogni nazione. Può bensì un popolo aver fatto uso di queste maniere o prima, o più spesso, o con più successo degli altri; può un altro popolo profittar di questo esempio o col crearne altre di nuove e sue proprie, o coll'adottar quelle stesse che furono di già introdotte dal primo, senza che ciò pregiudichi punto all'essenza della sua lingua. Le metafore e le frasi di questa specie non sono dunque francesismi, ma si spacciano per tali da una classe d'uomini, che intende di proscrivere con questo titolo mal definito ogni espressione che suscita la riflession coll'immagine, che presenta un'idea in un nuovo lume, che colpisce con qualche lampo o di dottrina o d'ingegno. Se i gufi s'avvisano mai di diventar letterati, queste saranno probabilmente le loro teorie rettoriche.

2. «Ma dall'altro canto» ecc. (P. III, p. 381). «Quando manca» risponde il conte Napione «alla lingua nostra il termine proprio, e che la francese lo abbia, non si è mai avuto ribrezzo, e nuova non è la massima dell'ab. Cesarotti».[2] Vi sono certi dogmi di buon senso che il pregiudizio non osa di negare in massima, e si riserba a contrastarli nell'applicazione. Temo che questo sia il caso nostro, né so se presso certi critici un termine francese sia mai passato impunemente. Comunque sia, se la massima è vera, s'egli stesso l'approva, noi siam d'accordo. A che dunque tanto schiamazzo? Ho io mai sostenuto altro che ciò che concede

1. *Siccome questo articolo è quello che pose maggiormente in ardenza il zelo del mio censore, e mi procacciò da lui replicati e gravi rimproveri, piacemi di riunire insieme tutti quei luoghi ove mi accadde di parlare della lingua o della letteratura francese, onde i miei lettori potranno conoscer esattamente tutta la gravezza de' miei reati, e darne adeguata sentenza (C.).
2. Cfr. *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, lib. III, cap. II, § 8, ed. cit., II, pp. 83-7, da cui sono tolti anche gli altri passi riportati in questo paragrafo.

egli stesso? Non ho io protestato altamente in più luoghi contro l'abuso di questa libertà? e quel ch'è più, indicate le precauzioni da usarsi perché non ecceda i suoi limiti? E non ha poi egli stesso pronunziata espressamente per me la sentenza che «l'abuso d'una facoltà non esclude l'uso legittimo di essa, anzi il presuppone»? Potrei citar vari altri luoghi della sua opera nei quali egli sembra un'eco ufiziosa de' miei sentimenti. Qualora adunque gli piace di declamar così all'aria contro le mie arditezze, non par egli un uomo a cui abbia preso il capriccio di combatter colla sua ombra? Confesso però che in un certo senso noi potremmo essere un po' men d'accordo di quel che sembra. Egli permette di usar un termine francese in caso di necessità; ma ho gran sospetto che egli intenda di restringer il bisogno della lingua a quella necessità estrema nella quale anche la Chiesa permette di rubare. Se così è, non so dissimulare che l'idea di bisogno ha presso di me un senso più largo. Gli agricoltori non conoscono altro prodotto necessario che il grano e l'uva; la coltura dell'ingegno, come quella della società, esige inoltre e manifatture proprie e merci straniere. «Deesi usar con gran riserbo» dic'egli «della facoltà di usar voci nuove». Benissimo: «né dir che manca la voce perché s'ignora, o perché per affettazione piace più la straniera». Egregiamente: ma non bisogna nemmeno, replico io, credere d'aver il vocabolo quando o manca, o quando non corrisponde adeguatamente all'idea, e questo esame è più difficile di quel che si pensa. No, non dee credersi d'aver il vocabolo quando non si ha che un termine solo per un oggetto di molte facce; non dee credersi d'aver nella nostra un equivalente della straniera, quando l'idea dell'una è più ristretta o più estesa; quando la nostra non presenta che un'approssimazione, un'analogia vaga e generale, quando coll'idea principale non si conserva l'accessoria, o quando l'uso fra noi ve ne ammetta un'altra diversa, e talora opposta, di lode e di biasimo, di nobiltà o di bassezza. Se mai i filosofi e gli scrittori eminenti si uniranno tra loro a formar due vocabolari comparativi di tutte le lingue, l'uno scientifico e l'altro rettorico, solo allora potrà conoscersi la vera ricchezza o la povertà respettiva di ciascuna lingua, non meno per gli usi della ragione che per quelli dell'eloquenza; allora ognuna sentirà meglio ove abbondi del superfluo, ove manchi del necessario, se sia più in caso di donare o di ricevere, e in che, e come, e con quale dell'altre lingue possa giovarle d'instituire un

regolato commercio. Finché ciò non si faccia, si parlerà sempre a caso, vagamente, confusamente, e la vanità d'ogni nazione darà sempre la sentenza per sé.

3. In generale però sembra innegabile che ogni lingua deve abbondar maggiormente di termini relativi a quelle facoltà che da un maggior numero di scrittori furono coltivate di più. E bene: quanti terreni non presentano le provincie dell'enciclopedia che non furono ancor dissodati dagli scrittori d'Italia collo strumento naturale della loro lingua? quanti che non furono collo stesso coltivati, né fertilizzati abbastanza in proporzione del loro fondo e dei metodi di coltivazione introdotti dalla sagacità ed esperienza moderna? All'incontro qual è il ramo di scienze, qual è l'arte o la disciplina o la facoltà che non fosse, non dirò superiormente coltivata in Francia, ma illustrata nell'idioma della nazione e resa oggetto di spettacolo e di profitto comune? Qual è di esse che non presenti una serie successiva di scrittori celebri che colle scoperte e coi metodi ne arricchirono il vocabolario? Basterebbe questa notizia per far tosto presentire senz'altro esame qual delle due lingue debba essere più doviziosa di termini di questa classe, e quale sia più spesso in caso di ricorrere ai soccorsi dell'altra. Una traduzione del dizionario enciclopedico[1] intrapresa da una società dei più valorosi scrittori italiani, tra i quali io conterei volentieri il conte Napione medesimo, sarebbe un lavoro de' più importanti, e potrebbe doppiamente giovarci, e facendo conoscer con precisione i nostri bisogni, e obbligando chi può a supplirvi con vantaggio non meno del saper nazionale che della lingua.

4. Ma non è impossibile di far sentire anche ai più ritrosi la necessità di prender i vocaboli di questa specie ovunque si trovano. V'è un altro ordine di termini d'un bisogno non meno reale, benché meno sentito dal maggior numero, i quali perché venuti di Francia sono guardati di mal occhio dai puristi, ancorché abbiano tutti i titoli per esser ben accolti come italiani. La metafisica, come ognun sa o almeno accorda, è la scienza madre del ragionamento, e il di lei solo spirito distingue in ogni classe di studi l'uomo superior dal comune. Chiunque vuol analizzar un soggetto, ragionarne con precisione, distinguere con esattezza, comporre o decompor l'idee, fissar una nuova teoria intellettuale, non può a

1. *dizionario enciclopedico*: l'*Encyclopédie*.

meno di ricorrer al frasario metafisico, e quanto questo è più esteso e individuato, più lo spirito nell'esercizio delle sue operazioni procede con sicurezza e facilità. Perciò ogni pensatore profondo, ogn'uomo d'una tempera originale di mente fu spesso costretto ad ampliar questo frasario con nuovi termini, che usati poscia dagli scrittori eloquenti passarono talora ad arricchire le lingue. La tedesca, per attestato del Michaelis, ne deve molti di questo genere alla filosofia volfiana.[1] I Francesi più degli altri popoli posero in voga il frasario metafisico incorporandolo nella lingua e introducendolo in tutti i soggetti, e anche nelle opere di spirito e di società. Non cerco se ne abbiano sempre usato colla debita temperanza, dico solo che in conseguenza lo accrebbero di molti vocaboli, i quali poi per mezzo delle opere divennero più familiari all'Italia, ove per conto della loro origine non godono ancora un pieno favore, non sono ammessi nei nostri vocabolari, né usati senza scandalo o senza ribrezzo. Ma debbono questi dirsi propriamente francesi? Non già: essi son tratti pressoché tutti dal fondo della lingua latina, madre comune della francese e dell'italiana, e da quel della greca, nonna veneratissima dell'una e dell'altra. Non istava dunque che negl'Italiani di appropriarseli fin da principio, e non istà che in loro di adottarli come propri, anzi riconoscerli per fratelli legittimi di tanti altri usciti dallo stesso ceppo. E non è egli veramente assurdo che quando nel *Vocabolario* sono esattamente raccolti tanti veri, pretti e ridicoli francesismi,[2] *analizzare* non ch'altro, anzi pure *analisi*, non vi si trovino? E non

1. *filosofia volfiana*: cioè del filosofo Christian Wolff. 2. *Nel testo ne ho prodotti molti (P. III, art. XIII e art. XVI). Il mio censore parla di ciò in più luoghi come s'io intendessi di prevalermi di questi esempi per autorizzare i gallicismi d'ogni specie o scappati alla inavvertenza, o introdotti a capriccio e così per vezzo. Convien che la prevenzione sia molto forte per intenderla a questo modo. È visibile che il mio non è che uno di quegli argomenti che diconsi *ad hominem* o *ad homines*. Il proscriver, voleva io dire, ogni termine francese, sol perché tale, ancorché fosse il più necessario, sarebbe assurdo in ciascheduno, ma è stranamente ridicolo in voi, puristi sofistici, compilatori, patrocinatori, adoratori della buon'anima della Crusca; in voi che avete posti tra gli autori classici primari coloro che infettarono senza proposito la lingua toscana di tanti francesismi goffi e disacconci, in voi che gli avete registrati come gioielli nel codice della vostra lingua, e che volete perpetuarli colle ristampe. Oh, andate prima a purgare il vostro *Vocabolario* di cotesta feccia gallicana, e poi venite a fare gli schizzinnosi contro qualche termine di schiatta gallica legittimato dalla ragione (C.).

temiamo noi che l'Europa creda che l'Italia manchi del termine, perché non fa uso del senso?

5. Sto a vedere che almeno da quanto ho detto tragga motivo di ripetere che io vezzeggio, prediligo e magnifico la filosofia francese per mettermi in odiosità di quei tanti che in altro aspetto l'aborrono. Nulla di più facile, né per disgrazia di più comune, che abusar d'un termine generale per farne qualche applicazione inesatta, e suscitar idee odiose ad altrui discapito. Niun termine ebbe mai più sensi che quello di filosofia e di filosofo. Ma di che si tratta in quest'opera? di letteratura e di lingua: e di qual filosofia si parla? non d'altra che di quella che può servir agli usi dell'una o dell'altra. Che ha ella dunque di comune colla morale, colla politica? E il lodar un popolo per aver fatto maggior uso di termini filosofici o per aver qualche pregio di stile che manca al nostro, è forse lo stesso che adorarlo ciecamente e sposar in tutto la di lui foggia di pensare o di vivere? Cicerone, quando lodava i Greci per acume e sagacità d'ingegno, n'approvava egli perciò le usanze, i costumi, il carattere? Applaudiva egli all'affettazione d'un Albuzio[1] e d'altri sguaiati grecheggianti? Quando paragonava la sua lingua alla greca, e la trovava ora più povera e talor più ricca; quando bramava che i suoi nazionali rapissero alla Grecia la palma in ogni maniera di scrivere, amava egli meno la sua lingua, la sua patria, l'onor del nome romano? Quando esalta nei Greci lo studio della filosofia, confonde egli questo nome generico colle sette particolari, egli che combatté a tutta possa l'epicureismo dominante in Roma a' suoi tempi?

6. Ma le mie espressioni stesse portano testimonio contro di me. Io ebbi il coraggio di affermare che il «genio filosofico, la cultura delle scienze ed il francesismo sono inseparabili in Italia»: proposizione della quale il mio censore mostra meraviglia, anzi scandalo. Ma i lettori ingenui saranno meravigliati alquanto di più di non trovar in quel luogo né le parole, né il senso di cui mi si vuol fare una colpa.[2] Io cerco in esso luogo le cause che dopo la metà del secolo diciassettesimo confluirono ad alterar le idee comuni in fatto di lingua, e le trovo nella combinazione fortuita di tre cose in se stesse separabilissime, le quali operando ciascheduna

1. *Albuzio*, o Albucio, è un personaggio delle satire di Lucilio, canzonato per la sua grecomania. 2. Veggansi i precisi termini dell'autore, P. IV, pag. 416-7 (C.).

dal loro canto, acquistarono più forza dal trovarsi per accidente riunite nel tempo stesso. Sono queste la scienza, vale a dire, com'io mi spiego assai chiaramente, la nuova fisica, di cui rispetto all'Italia attribuisco tutta la gloria a Firenze; lo spirito filosofico in genere, vale a dire quello spirito di ragionamento che in tutti gli studi umani prescinde dall'autorità e non s'appaga che della ragione e dei fatti, spirito che, derivato prima dalla libertà di filosofare introdotta in fisica, fu poco dopo dal Cartesio esteso anche alle scienze razionali, e applicato dal gran Bacone a tutti i rami dello scibile; e finalmente il predominio del francesismo, termine che, preso in generale, si riferisce all'ascendente sugli spiriti e sulle opinioni preso dalla Francia sotto il regno brillante di Luigi XIV; ma che qui è unicamente applicato alle cose di letteratura, nelle quali intorno quel tempo la Francia ebbe in ogni genere una folla di scrittori eminenti per un cumulo e un'eccellenza di qualità, che nella stessa epoca aveano ben pochi esempi in Europa. Veggasi ora se ciò sia lo stesso che il dire che la scienza e lo spirito filosofico siano inseparabili dal francesismo; e veggasi se con questo termine intruso con poca innocenza si possa imputarmi d'aver voluto insinuare che in Italia niuno sapesse né pensare né scrivere prima dei Francesi. Io avrei creduto che il ben leggere, il ben comprendere e il ben esporre fossero tre qualità veramente inseparabili in un critico, e più in un censore.

7. Ma torniamo al nostro primo soggetto. Ho parlato sinora dei diritti della scienza su qualche vocabolo francese necessario all'una o all'altra delle sue facoltà. Ma l'eloquenza, l'immaginazione, il sentimento non hanno anch'essi i loro diritti particolari? E sarà uno scrittore obbligato sempre, sotto pena di peccato irremissibile, a valersi d'un termine anche oscuro, rugginoso, inesatto, sol perché nostro: piuttosto che adottarne un altro noto, calzante, adeguato, in ogni senso felice, per la sola colpa d'essere, Dio ce ne scampi, francese? Così non mostra di pensarla il prelodato sig. Marmontel. Odasi com'ei si spiega parlando delle traduzioni: « Le lingue, il di cui scopo comune doveva esser quello d'una perfetta corrispondenza, si sono insuperbite ciascheduna delle sue proprietà, e hanno negletto il loro commercio. Toccava agli scrittori distinti a sapersene prevalere. Così fecero Montaigne, Amiot, La Fontaine, spesso anche Racine: la loro lingua è conquistatrice, ella prende i tornii e le forme delle lingue eloquenti e poetiche

ch'ella ha per avversarie, come i Romani adottavano l'arme dei loro stessi nemici».[1] E altrove, parlando dell'Inghilterra: «Il medesimo spirito di libertà e d'ambizione che anima la sua politica e il suo commercio, la indusse ad arricchir la sua lingua di tutto ciò ch'ella trovò di opportuno e di conveniente a sé nelle lingue de' suoi vicini, e senza il vizio indestruttibile della sua formazione, ella sarebbe divenuta a cagione de' suoi acquisti la più bella lingua del mondo».[2]

8. Il mio censore, per iscusar i francesismi degli autori del Trecento, discende generosamente a dire che non si ha da badare ad alcune voci o frasi isolate, ma al generale impasto della lingua per vedere se un libro sia dettato col carattere proprio della lingua e della nazione italiana. C'è dell'ambiguità molta in cotesti termini vaghi d'*impasto* e *carattere di lingua*. Io credo d'aver fatta qualche distinzione importante sul carattere o genio delle lingue, né occorre ch'io perda il tempo a ripetermi. Solo mi giova d'aggiungere il sentimento del de La Mothe. «Le lingue» dic'egli «per se stesse non hanno genio: sono gli scrittori celebri, i quali, per l'uso diverso ch'essi ne fanno, stabiliscono quelle prevenzioni confuse, alle quali in seguito si lascia usurpare il nome di principii».[3] Io cito queste autorità, non perché creda d'averne bisogno, ma perché si scorga che o le mie non sono bestemmie, o se lo sono, io bestemmio almeno in buona compagnia.

9. Del resto conservisi pure intatto il genio grammaticale, vero custode della lingua, ma non si tolga al genio rettorico il diritto di migliorarsi e perfezionarsi, o di prender a suo grado tutte le facce; e se uno scrittor non volgare, pieno lo spirito di tutte le forme del bello, ricco la memoria e fecondo l'immaginazione di mille colori diversi, presenta un impasto di stile ben temperato, che ricordi talora lo stile d'una nazione diversa, ma si conservi pur nostro ed originale nella sua mistura medesima, non si voglia tosto accusarlo senza esame come depravator della lingua, quando forse dee chiamarsi benefattore dell'eloquenza. Né già dissento che si conservi saggiamente anche il genio dello stile italiano; ma domando prima se s'intenda che il nostro genio debba con-

1. Cfr. *De l'autorité de l'usage sur la langue*, ed. cit., p. 21. 2. Cfr. op. cit., p. 7. 3. Cfr. de La Motte, *Réflexions sur la critique* (1716). Il concetto fu poi ripreso dal Condillac.

servarsi in ciò che ha di pregevole, o anche in ciò che potesse avere di difettoso e imperfetto; e se il genio d'ogn'altra lingua debba da noi ributtarsi ne' suoi vizi, o insieme anche nelle sue virtù; domando ancora se non sarebbe meglio, potendo, moltiplicar i pregi nostri coll'aggiunta degli stranieri, guardandoci ugualmente dai difetti stranieri e dai nostri; e posto che il genio d'un'altra lingua avesse appunto alcuni pregi che mancano al nostro, domando per ultimo se non gioverebbe profittar del di lui esempio, piuttosto che perderne il frutto per mal inteso amor proprio. La lingua italiana è certamente in se stessa leggiadra, armoniosa, imitativa, feconda, pieghevole, atta a prestarsi felicemente a tutti i soggetti ed a tutti i generi; la questione è solo s'ella sia ricca quanto potrebbe, se non sia inceppata e isterilita da' suoi grammatici, e se i suoi scrittori ne abbiano fatto il miglior uso che potea farsene. La poesia italiana ebbe ed ha tuttavia in ognuna delle sue parti autori eminenti, acclamati dall'applauso universale, e tali che non la lasciano temere di veruna rivalità: ma la eloquenza sciolta non è ancor giunta fra noi allo stesso apice di gloria. Fornita d'alcuni scrittori distinti e memorabili in qualche genere, ella ne manca affatto in alcuni, scarseggia in altri, e tra quelli stessi che passano per classici, non ne ha forse alcuno ch'ella possa oppor al confronto delle rivali straniere con sicurezza di piena superiorità. Molti fra i nostri scrittori hanno ciò che basta alla fama, pochi ciò ch'esige la gloria. Paghi di distinguersi per un qualche carattere pregevole, sensati, eleganti, dignitosi, eruditi, metodici, mancano generalmente di quel genio che fissa, incanta, trasporta, che non lascia bramar di più, di ciò che fa circolar un libro per tutte le classi dei lettori, che provoca le traduzioni straniere, che resiste all'instabilità del gusto, alle vicende dei secoli. Il nostro è alquanto più difficile a contentarsi che quello dei precedenti. Una o due qualità distinte bastavano allora per assicurar il credito d'un'opera: ora appena ne basta un cumulo, e si crede aver nulla se non si ha tutto. Lo spirito dei lettori più sagace, più addottrinato e più pronto domanda pascolo ed esercizio; il gusto solleticato da tante parti non s'appaga d'un sapor solo, e ricerca in tutto il più squisito e il più vario; tutte le facoltà dell'anima pretendono di partecipar in comune del piacere che par destinato a una sola; si vuol che la fantasia si unisca all'ingegno, il ragionamento alla grazia, la convenienza alla varietà; che una decente vivacità temperi i soggetti

più seri, che nei più leggeri una riflessione fuggitiva, un cenno pensato arresti lo spirito con istruzione e diletto; che una tintura di sentimento, un tratto di carattere dia alle materie più indifferenti una dose d'interesse morale, che l'autore non sia mai disgiunto dal filosofo, e che l'espressione ora precisa ed energica scolpisca un'idea profonda, ora immaginosa e vivace dia corpo e colore a una verità. Il gusto modificato rapporto al carattere generale dell'eloquenza dovea ugualmente modificarsi nella parte esterior dello stile. Il carattere dell'italiano, quello che predominava negli scrittori approvati e in quelli che più si piccavano d'imitarli, perdé già molto del suo favore, e quelle stesse qualità che dianzi si prendevano per virtù sembrano al presente partecipar del difetto. Generalmente si rimprovera allo stile italiano la servil deferenza alla Crusca, i bassi idiotismi del toscanesimo, la scarsezza d'idee, la prolissità, la vuota sonorità periodica, le inversioni sforzate, il fraseggiamento ozioso, la lentezza, la pesantezza, il portamento imbarazzato e soverchiamente uniforme, e una cert'aria di soggezione e per così dire di cerimonia coll'argomento medesimo. Un'opera anche pregevole per le cose, ma dettata con questo stile, indarno spera d'esser tra quelle di cui disse Orazio:

hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit.[1]

Altro è quello che al presente sembra aver fissato il gusto dell'Europa. Ella è da qualche tempo avvezza ad esigere che i sentimenti abbiano più sostanza che diffusione, che la sentenza sia vibrata a guisa di strale da una energica brevità, che l'idea principale sia fiancheggiata utilmente dalle accessorie, che nulla vi manchi, nulla ecceda, nulla soprabbondi, che si trovi in ogni parte quell'a proposito, quella misura, quella convenienza col soggetto, quel perfetto accordo fra l'espressioni e l'idee che mostra l'aggiustatezza del pensamento e del gusto; che le parole siano pregne di senso, la dicitura sia sgombra dagl'imbarazzi di frasi varie, d'aggiunti vaghi ed inutili, il numero sia scorrevole, espressivo e vario; in fine che il contesto presenti per tutto nella proporzion la più giusta colore, calore, forza, vivezza, grazia, disinvoltura, celerità, pieghevolezza di movimenti e di forme. Non può negarsi che questa idea d'eloquenza e di stile non ispicchi in modo parti-

1. *Ars poet.*, 345 («questo libro fa guadagnare denaro ai librai, questo passa anche il mare»).

colare nelle opere dei grandi scrittori di Francia: ella è poi divenuta più o meno familiare anche agli altri, e quasi propria della nazione; ed è a questa eloquenza comprensiva, e ancor più a questo carattere di stile agile, aggiustato e leggiadro, che i Francesi debbono specialmente quella universale avidità colla quale in Europa si cercano e leggono i loro libri anche indifferenti da tutti gli ordini di persone colte; mentre qualche opera forse più solida d'altre nazioni, ma spoglia di queste attrattive, non è ben nota che a qualche classe di dotti, e si legge più per bisogno che per diletto. Or chi vi vieta di profittar saggiamente d'un tal esempio e d'imparar dalla Francia l'arte d'emularla e di vincerla? tutte le fogge di stile non appartengono ugualmente all'arte comune del dire? e perché l'eloquenza non può ella raffazzonar in certo modo il suo *costume* municipale, e giovarsi di quegli abbigliamenti che possono renderla più cara al gusto del secolo? Giunone era bella, e degna di Giove, ma per suscitarne il senso svogliato si prevalse della cintura della sua rivale.[1] Ella non fu men Giunone, ma piacque di più.

1. *rivale*: Venere.

LETTERA DELL'AB. CESAROTTI AL SIG. CONTE GIAN-FRANCESCO GALEANI NAPIONE[1]

Nello stendere il vostro trattato panegirico-polemico sui pregi della lingua italiana voi non vi sareste naturalmente aspettato che io mi sarei uno de' più caldi encomiatori d'una tal opera, e che anzi in un mio scritto, relativo alla prima educazione scolastica,[2] l'avrei raccomandata come utilissima all'istruzione della gioventù. Veramente non è molto comune fra gli uomini, e ancora meno fra i letterati, di risponder cogli elogi a chi ci previene coi biasimi. Ma tal è il mio carattere, che la scortesia verso di me non ha mai pregiudicato nel mio animo ai dritti del merito: e questo merito non può certamente negarvisi da chi si pregia d'imparzialità. Che importa se non avete creduto necessario di usar meco tutta quella urbanità e gentilezza che vi distinguono? Che importa se non vi siete curato d'intendermi? se vi siete compiaciuto d'interpretar sinistramente le mie opinioni, malgrado le mie non equivoche e reiterate proteste? Queste sono piccole ingiustizie private rese scusabili, e fors'anche meritorie, dal zelo della causa pubblica del bene e dell'onor nazionale. L'Italia ha certamente a voi un'obbligazione straordinaria: fra tutti i letterati nostrali voi meritate per eccellenza il soprannome d'Italico, e potreste anche alla maniera dei Latini aver quello di Gallicano, giacché dopo Giulio Cesare niuno più di voi fu prossimo a trionfar delle Gallie. Sostener il solo residuo di libertà e di proprietà che avanza ancora all'Italia, la sua lingua, onde colla lingua non vengano del tutto a spegnersi le abitudini, il carattere, il nome della nazione; vendicarla del fasto insultante d'una rivale che abusa della fortuna; metter in pieno lume i suoi diritti, i suoi pregi, l'anteriorità della sua cultura, la sua influenza generale su quella d'Europa, lo splendore dell'antica sua gloria; rianimarne nei cuori italiani il zelo e lo stu-

1. Anche questa *Lettera* comparve per la prima volta in appendice all'edizione pisana del *Saggio*. 2. *un mio scritto . . . scolastica*: allude al proprio *Saggio sopra le instituzioni scolastiche private e pubbliche*, scritto nel 1797, dove raccomanda l'opera del Napione come base per gli studi «elementari» (cioè della nostra scuola media superiore), riservando il proprio *Saggio* «per un'età più matura» (cfr. *Opere*, XXIX, p. 20).

dio; far sentir meglio a lei stessa l'estensione delle sue forze; difenderla dall'avvilimento suo proprio, dall'invasione delle lingue straniere, dalla seduzion, dalle insidie; indicar i mezzi di rimetterla in seggio, di propagarne l'uso, di nobilitarla, di abbigliarla meglio de' suoi naturali ornamenti, onde non abbia mestiere d'accattarne altronde; questo è l'assunto che vi siete proposto, e ognuno dee confessare che niuno concepì un piano così ampio, niuno poteva eseguirlo con più di esattezza, di facondia, d'erudizion, di calore. Io che, senza tanta ostentazione di patriottismo, non mi sento punto meno interessato di voi per l'onor dell'Italia (e credo d'averne già dato più d'una prova), non potei non applaudire al vostro nobile e generoso progetto, né seppi per lunga pezza dubitare d'aver in voi un collega animoso e ben agguerrito, che palesava arditamente al pubblico ciò ch'io avea più volte sostenuto privatamente, e accennato anche in vari luoghi delle mie opere. Se talora mi parea di scorgere nel vostro discorso un po' di prevenzione passionata per le cose nostre, un po' d'intolleranza eccessiva, una critica non abbastanza imparziale su i titoli dell'altre lingue, credetti che ciò dovesse donarsi alle circostanze della lingua nostra in Piemonte, minacciata più d'appresso d'un'intera ecclissi dalla troppa prossimità e mescolanza della francese; e dall'irritamento giustamente prodotto in voi dalla gallomania d'ogni specie che domina a' giorni nostri in Italia.

Ma oltre l'elogio che meritava l'impresa e il piano dell'esecuzione, vari squarci considerabili della vostra opera avevano un pieno diritto sulle mie lodi. Ricordatevi quanto spesso e con quanta facondia vi diffondete a difender la lingua italiana dalle tacce pedantesche datele nella sua origine dai latinisti; a confutar le pretese dei Fiorentini e dei Toscani stessi sul dominio esclusivo della nostra lingua; a sostener il diritto dei dialetti italici di confluire ad arricchirla e ad accrescerla; come sostenete l'autenticità e le ragioni di Dante sulla volgare eloquenza; come condannate il despotismo della Crusca, la persecuzione fatta al Tasso; come rilevate i difetti del *Vocabolario*, il bisogno di riformarlo e aumentarlo: infine come riconoscete l'utilità e l'importanza delle traduzioni per dar alla lingua nuove ricchezze e maggiore desterità. Su tutti questi articoli, per tacer d'altri, io era invincibilmente costretto a far applauso ai vostri sentimenti: l'amor proprio me ne faceva una legge: e come no, se sono i miei? Essi sono i corollari

principali del mio *Saggio sopra la lingua italiana*; essi sono tanto identicamente i miei, che in più d'un luogo leggendovi mi parve di trovare un ingegnoso commento e un'erudita parafrasi delle mie proposizioni. Una tal conformità, oltre la compiacenza ragionevole d'aver pensato aggiustatamente, me ne diede un'altra d'un genere nuovo e piccante. Io mi congratulai meco stesso d'un po' di dono profetico, poiché sei anni innanzi mi venne fatto d'indovinare e di dire al pubblico ciò che sei anni dopo doveva esser pubblicato da voi. Ma che? non v'è consolazione al mondo senza rammarico. Vedete qual fatalità è la mia! Io potei presagire ciò che voi avreste scritto innanzi di leggervi: voi non vi siete accorto di quel ch'io scrissi, nemmeno dopo avermi letto. Di fatto, in tutti questi e simili luoghi voi vi scordate così perfettamente di me, e mostrate una così piena e tranquilla persuasione di non avermi, non dirò per precursore, ma nemmen per collega, che più d'una volta stetti in forse d'esser io il prevenuto da voi, e mi convenne ricorrer al confronto dei millesimi per accertarmi del fatto. Questo silenzio era a dir vero un po' strano e difficile a spiegarsi anche in un avversario, non che in un alleato qual io vi credei da principio: perciocché, s'è naturale il censurar alcuno in ciò che si condanna da noi, sembra e naturale ed onesto il fargli ragione in ciò che s'approva: e qual altro segno più certo d'approvazione che quello di sostener dopo lui le sue proposizioni stesse, facendo uso a un di presso degli argomenti medesimi? Ma, compita la lettura del vostro libro, il fenomeno cessò di sorprendermi. Voi siete un *patriotta pronunziatissimo* in fatto di lingua, e credete me un professore di *moderantismo*, come di fatto lo sono: ciò basta perché, secondo lo stile del patriottismo moderno, voi non vogliate aver nulla di comune con me: la verità stessa vi è sospetta e discara nella mia bocca. Voi avete imitato quel rigido spartano che fece ripetere da un senatore di specchiata spartanità una sentenza giusta ed utile, pronunziata prima da un altro sospetto d'*incivismo*, sdegnando che la patria avesse a lui l'obbligazione d'un buon consiglio. Taci, o profano, avete voi detto a me, tu non hai dato il tuo giuramento grammaticale secondo le formule; tu sei reo d'intelligenze sospette; ciò che tu dicesti lo penso anch'io, è vero, è utile, ma è detto da te. Abbiasi dunque per non detto, e lo pronunzi come nuovo un buon cittadino. Quindi essendo voi uno dei migliori fra gli ottimi, risolveste di ripeter voi stesso i miei

sentimenti, e di profani che prima erano, eccoli purificati dalla vostra penna.

Ma ciò, com'io dissi, non fu da me rilevato che nel progresso dell'opera, e fino al punto della scoperta io fui così semplice che, veggendo scritto alla testa dell'articolo 1, capo 2, «Dell'opinione dell'ab. Cesarotti», credei con ottima fede che voleste compiacervi di far onorata menzione di me; e questa lusinga, nol niego, mi destò un po' di solletico di vanità. Il «laudari a laudato viro»[1] mi si affacciò piacevolmente allo spirito. Ma

quante speranze se ne porta il vento!

dirò col Petrarca:[2] e qual fu la mia sorpresa quando m'accorsi che il mio povero nome era posto lì non ad onore, ma bensì a segnale di riprovazione, a bersaglio di censure e rimproveri, senza il menomo lenitivo che disacerbasse le piaghe del mio trafitto amor proprio! Di fatto, come non dovea sorprendermi che, dopo esservi tenuto in un assoluto silenzio sulle parti sane e lodevoli della mia opera, voleste tutto ad un tratto diventar facondo sull'altra che vi parve infetta, quando pure o l'urbanità sociale parea suggerire un metodo del tutto opposto, o certo l'equità letteraria esigeva che foste ugualmente giusto e coi difetti e coi pregi? Ben è vero che in più d'un luogo vi piace di qualificarmi per un valoroso poeta; ma oltreché al mio qualunque siasi merito poetico contrapponete per correttivo i dubbi di qualche timorato sul pregiudizio ch'io posso recar alla prosa, il titolo di buon poeta nel nostro soggetto non mi onora niente di più che se, parlando della mia poesia, m'aveste lodato come filosofo. Vero è parimente che assai tardi, e già sfogate le vostre censure, vi siete avvisato di dire per via di parentesi intorno al mio *Saggio*, «quel per altro ingegnoso, e in molte parti eziandio giudizioso libro», ma di queste molte parti non vi curaste di accennarne pur una, e questo cenno tardo, fuggitivo e misterioso, quando sia verace, serve solo a provare che, trattandosi di me, l'analisi e la diffusione vi parve più bella nel biasimo che nella lode.

Né potea gran fatto piacermi che, avendo meco qualche dif-

1. *laudari . . . viro*: «esser lodato da un uomo lodato». È frase tratta da Cicerone, *Ad fam.*, XV, VI, 1: «Laetus sum laudari me, inquit Hector (opinor apud Naevium), abs te, pater, a laudato viro». 2. *Rime*, CCCXXIX, 8.

ferenza d'opinione, abbiate voluto piuttosto parlar di me che con me. Vivo io in altro emisfero? son io un di quei letterati arcigni, irritabili, serpi avvoltolate nel loro orgoglio, che appena tocche s'avventano? Chiunque mi conosce, vi dirà se questo ritratto somigli all'originale. Senza uscir dal Piemonte, avreste potuto aver nozioni più esatte del mio carattere: più d'uno de' vostri concittadini mi onora della sua benevolenza, e sono ben certo che verun di loro non ha di che lagnarsi dell'intemperanza del mio amor proprio. Perché dunque non vi compiaceste di espor le vostre opposizioni a me stesso? Una censura espressa per via di domanda o di dubbio perde ella la sua solidità? Io mi sarei recato ad onore d'esser invitato da voi a una gara insieme d'opinione e di gentilezza; «vincitore o vinto,» avrei detto con Ettore «sarò degno di te».[1] Spero anzi che la disputa si sarebbe terminata come il duello di que' due campioni omerici, voglio dire con pegni reciproci d'estimazione e concordia. Una spiegazione alquanto estesa, un po' di rischiaramento, avrebbe levato ogni equivoco; io, che amo le conciliazioni, mi sarei fatto un pregio d'accostarmi a voi, e l'avrei potuto far senza sforzo né sacrifizi; giacché con vostra buona grazia, e malgrado qualche apparenza diversa, io pretendo d'esser nel fondo ben più d'accordo con voi di quel che voi lo siate con taluno dei vostri fratelli d'arme.

Ma forse questa disputa ufiziosa con un avversario sentiva alquanto il francesismo della penultima data, e voi credeste meglio di attenervi alla buona schiettezza italiana. Questa allocuzione diretta vi avrebbe per avventura obbligato a sopprimere qualche espressione del vostro zelo, perciò voi cautamente schivaste il pericolo di sacrificar il vero ai rispetti umani, e voleste scaricar in piena libertà il peso della vostra coscienza. E bene a ragione; si trattava di troppo; non c'era tempo di complimenti. Conveniva farmi ravvisar dall'Italia nel mio vero lume, prevenirla contro la seduzione de' miei sofismi, avvertirla di star in guardia dalle mie trame. Voi certamente non mancaste a sì pio ufizio. Io sono, secondo i vostri detti, neologista, francesista, tollerantista, indifferentista e poco meno che calvinista e certo scismatico. Le mie

1. Queste parole non si trovano nell'episodio del duello fra Ettore e Aiace Telamonio (nel VII libro dell'*Iliade*), a cui il Cesarotti accenna più sotto; ma sembrano piuttosto riecheggiare il discorso di Ettore ad Achille nel XXII libro, vv. 250-9.

dottrine sono erronee o malsonanti; io non riconosco le *autorità costituite*, non rispetto né l'opinion né l'esempio; abbagliato dal liscio oltramontano,[1] io non cesso di encomiare la lingua, la letteratura, la galanteria, che più? la filosofia francese. Io mi fo un pregio d'imbastardire la nostra lingua, io prendo a giustificar *ex professo* il libertinaggio dello scrivere, e per dir tutto, tratto da prevenzione pedantesca lo stesso amor della patria. Questo cumulo d'accuse mi fece stupire come avessi potuto farmi reo di tante colpe senza avvedermene. Ma quando v'intesi gridar allo scandalo, all'empietà; esclamar che la repubblica letteraria è periclitante; che ognuno deve affrettarsi d'accorrere al riparo; invitar i fedeli a una specie di guerra sacra; allor sì ch'io raccapricciai da capo a piedi, e mi parve di veder piombarmi addosso un battaglione di grammatici e di scrittori *minorum gentium*,[2] superbi di militar sotto i vostri stendardi, pronti a bersagliarmi a colpi di citazioni e d'autorità; e far più strazio di me di quel che fece del povero Berni quell'altro esercito di cui cantava

Non menò tanta gente in Grecia Serse,
non tanto il popol fu de' Mirmidoni.[3]

Spaventato da questa immagine, afferrai con dispetto quel mio sciaurato libricciattolo, disposto di gittarlo alle fiamme: ma pensando poi che con ciò non averei posto riparo al male già fatto, risolsi piuttosto di mettermi tristamente a rileggerlo, a fine di riconoscer meglio tutta la gravità di quelle colpe che mi attrassero il pericolo d'un tal flagello. Degg'io dirvelo schiettamente? questa lettura mi fe' respirare, e il timore ch'io avea concepito per me, fu mitigato da un po' di compassione per voi. Rispettabile per carattere, fornito di lumi, zelator della buona causa, voi siete, per quel che mi sembra, in disgrazia del dio Pane, che gode di turbarvi co' suoi fantasmi, e di farvi temer nemici e pericoli dove non sono: «omnia tuta timens».[4] Di fatto, rileggendo attentamente il mio *Saggio*, non seppi trovar cosa che per un uomo sanamente

1. *liscio oltramontano*: la falsa e superficiale bellezza della lingua e della letteratura francese. 2. *minorum gentium*: di scarso valore. 3. Sono i vv. 151-2 del *Capitolo al Fracastoro*, nei quali si allude burlescamente alla «turba crudel di cimicioni», che tormenta il poeta durante la notte passata in casa del prete di Povigliano. 4. Virgilio, *Aen.*, IV, 298 («temendo tutto ciò che invece non dovrebbe destare timore»).

spregiudicato potesse aver nulla, direi, d'*allarmante*, se non temessi d'allarmarvi con questo termine.

Io ho sempre creduto che le leggi della buona critica esigano che per giudicare d'un libro si cerchi prima di tutto di rilevar l'intenzion dell'autore e lo spirito dell'opera; né questo si supponga ad arbitrio, ma si raccolga dall'opera stessa, né da pezzi spiccati della medesima, ma dalla connessione del tutto e dall'analisi comparata delle sue parti. Io aveva anche modestamente pregato di ciò i miei lettori, prevenendoli col mio avvertimento; ma per mia sfortuna voi non credeste di dover far conto d'una preghiera che aveva tutto il diritto d'esser pretesa. È pur, s'io non erro, dettame di sana critica, di non lasciarsi traviare ne' suoi giudizi da qualche proposizion subalterna, da qualche espressione azzardata, da qualche contradizione apparente, da qualche tratto scappato all'impeto o dovuto alle circostanze particolari di chi scrive, o al bisogno di calcar con più forza sopra un articolo contrastato più tenacemente dal pregiudizio; ma di attenersi costantemente al soggetto principale, alla progression del discorso, alle dottrine più espresse, alle ragioni più solide. Se così aveste fatto, non vi sareste permesso di presentar alcune mie proposizioni come generali e assolute, dissimulando le tante spiegazioni e restrizioni che ne individuano il senso, né di suppor nell'opera disegni odiosi e contrari allo spirito della medesima, e in più luoghi solennemente smentiti. Quand'anche si accordi che i mezzi da me usati nel trattar il mio assunto non fossero sempre i più acconci, il suo fine era meritorio, non che innocente. Io m'era prefisso di toglier la lingua al despotismo dell'autorità e ai capricci della moda e dell'uso, per metterla sotto il governo legittimo della ragione e del gusto; di fissare i principii filosofici per giudicar con fondamento della bellezza non arbitraria dei termini, e per diriger il maneggio della lingua in ogni sua parte, cosa non so se eseguita pienamente da altri, e certo non più tentata fra noi; di far ugualmente la guerra alla superstizione ed alla licenza, per sostituirci una temperata e giudiziosa libertà; di combattere gli eccessi, gli abusi, le prevenzioni d'ogni specie; di temperare le vane gare, le cieche parzialità; di applicar alfine le teorie della filosofia alla nostra lingua, d'indicar i mezzi di renderla più ricca, più disinvolta, più vegeta, più atta a reggere in ogni maniera di soggetto e di stile al paragone delle più celebri, come lo può senza dubbio,

quando saggiamente libera sappia prevalersi della sua naturale pieghevolezza e fecondità. Per eseguir questo piano presi dapprima a combattere alcune opinioni dominanti, non perché io le creda assolutamente false, ma perché non le credo assolutamente vere come si spacciano, e perché la loro supposta assoluta verità è appunto quella che mette ostacolo alla libera vegetazion della lingua: nella qual disputa preliminare, se forse mi espressi talora con un po' di franchezza inconsiderata, il che pur non credo, era però visibile che il senso delle mie asserzioni era piuttosto negativo che positivo, e che non tendeva ad altro che a temperare, dirò colla frase di Bacone, «l'iniquità degli assiomi opposti». Negai la nobiltà in cuna[1] di alcune lingue privilegiate, la superiorità senza limiti, la perfezione assoluta, la fissità inalterabile, la ricchezza non bisognosa d'aumento, il pregio inarrivabile dell'eterna vestalità[2] delle lingue: perché queste opinioni, o mal fondate o mal applicate, producono non estimazioni giuste, ma presunzioni vane e infatuazioni scolastiche; non paragoni ragionati e preferenze imparziali, ma disprezzi ingiusti; non castigatezza onesta, ma schizzinnosità fastidiosa e selvatichezza insociabile; non opposizione alla licenza, ma cieco abborrimento alla più sobria e ragionevole libertà. Mi opposi alla tirannide dell'uso, all'idolatria dell'esempio, accordando all'uno e all'altro quell'autorità che potea conciliarsi colla ragione, giudice legittimo e dell'esempio e dell'uso: provocai[3] alfine, a nome degli scrittori non volgari, dal tribunale dei grammatici pedanteschi a quello dei grammatici filosofi, i quali sanno che la lingua è l'interprete del pensamento e la ministra del gusto. Fatta così strada al mio assunto, passai a determinare colle teorie filosofiche la bellezza intrinseca ed essenzial delle lingue, fissandone i canoni, e applicandoli a ciascheduna delle loro parti così logiche che rettoriche: nella qual trattazione mi lusingo d'aver in poco ristretto molto, detto più cose non comuni né inutili, e gittato sul mio soggetto qualche nuovo colpo di lume, atto a rischiararlo con precisione e a prevenir molti abbagli. Imparziale con tutte le lingue feci alla nostra senza equivoco quei giusti e fondati elogi che le convengono: parlai della francese quanto comportava il soggetto; né sempre con lode, ma non lasciai d'indicare, né potea ometterlo senza ingiustizia o viltà, quei pregi

1. *in cuna*: in culla, cioè originaria. L'Ortolani corregge arbitrariamente «alcuna». 2. *vestalità*: purezza. 3. *provocai*: mi appellai.

particolari nei quali i loro grandi scrittori la resero finora superiore alla nostra: quindi, dopo aver protestato espressamente contro l'abuso del francesismo, mi credei permesso di far anche sentir il ridicolo di quella cieca antipatia che vilipende l'opere le più distinte o d'eloquenza o d'ingegno per la mescolanza d'un solo termine o d'un idiotismo francese introdotto con la sua ragion sufficiente o scappato a una certa nobile negligenza, e li vuol tutti proscritti, anche in urgenza di bisogno, senza esame o eccezione d'alcune specie. Fissai sopra fondamenti più saldi la indestruttibile libertà della lingua di crear ove sia d'uopo nuovi vocaboli, traendoli o dal fondo proprio o talora anche dagli stranieri; nel che però aggiunsi tali condizioni, restrizioni, avvertenze, che niuno può accusarmi di favorir il neologismo nostrale o esotico, senza taccia o di mala intelligenza o di mala fede. Per ultimo, scorsa la storia della lingua italiana e di tutte le sue vicende, m'arrestai al suo stato attuale, mostrai qual sia lo spirito dominante del secolo rispetto ad essa, le cause che lo produssero, i due scogli tra i quali è posta, i pericoli imminenti del libertinaggio, l'inutilità, anzi il mal effetto del rigorismo, indicai i mezzi di evitar l'uno e l'altro col temperare e dirigere la corrente del gusto nazionale, senza affrontarla onde non rompa gli argini e non tragga tutto in ruina: per assicurar alfine il governo giudizioso e stabile della lingua proposi d'instituire una magistratura permanente composta del fiore dei letterati d'Italia, la quale fissi un po' meglio le idee fluttuanti degli studiosi, accerti più fondatamente i giudizi, e quel ch'è più, con un sistema concertato d'operazioni vegli a depurare e ad accrescere il fondo della lingua, e a mantenerla in uno stato di libertà giudiziosa e di sana e florida vitalità. Tal è la condotta e il ristretto della mia opera. Qual poi n'era l'oggetto e lo spirito? Italiani, voleva io dire, che aspirate al titolo d'illustri scrittori (giacché non ho inteso mai di parlar al volgo), non v'è eloquenza senza stile, né stil senza lingua; ma se volete maneggiarla da maestri, studiatela prima da filosofi, disponetevi a conciliare il ragionamento col gusto e ambedue coll'uso: la più estesa lettura sia sempre accompagnata dalla riflessione, esaminate la locuzione nei suoi più minuti elementi, abbiate sempre dinanzi i bisogni, la convenienza, i rapporti, paragonate il vocabolo coll'idea, la vivacità e le tinte dell'espressione coi lumi dell'oggetto, colla modificazion del pensiero, coll'impasto e la gradazion degl'affetti;

conoscete l'indole della lingua in quel che fa e in quel che può, specchiatevi nelle opere dei grandi autori, senza farvi servi d'alcuno, e nell'appropriarvene le maniere più scelte, investitevi dello spirito che gli animò. Fatti già per tal modo possessori tranquilli delle ricchezze e dell'indole della vostra lingua, coltivate saggiamente il commercio colle straniere, notatene i caratteri, i pregi, le ricchezze relative, le differenze e le affinità colla vostra, e troverete forse in esse di che supplire a qualche mancanza domestica, di che aggiungere all'idioma nazionale qualche tinta pellegrina che dia rilievo alla sua bellezza senza alterarne le forme: allora provveduti d'un corredo inesausto di segni, di colori, di tornii ben distribuiti e graduati nelle loro classi, colla facoltà abituale di paragonare e di scegliere, colla moltiplicità degli esempi, allora, dico, sappiate pensare e sentire, e la figura del concetto verrà a stamparsi nell'espressione, che sarà conveniente, vivace, italiana e vostra: voi non sarete più schiavi né dei dizionari né dei grammatici, non sarete né antichisti né neologisti, né francesisti né cruscanti, né imitatori servili né affettatori di stravaganze; sarete *voi*; voglio dire italiani moderni che fanno uso con sicurezza naturale d'una lingua libera e viva, e la improntano delle marche caratteristiche del proprio individual sentimento.

Quest'è, sig. conte pregiatissimo, quell'anarchia senza limiti ch'io tendo d'introdur nella lingua: questi i principii di quel detestabile tollerantismo che minaccia secondo voi ruina al linguaggio, al costume, e pressoché alla religion dell'Italia, e per opporvi al quale vi parrebbe bella una crociata e fors'anche un *auto da fé*.[1] Malgrado a questo schiamazzo l'Italia non crederà sì facilmente che chi diede alla sua favella Ossian, Omero e Demostene abbia in animo di avvilire e disonorar la sua patria. Io pretendo di amarla al par di voi, benché non in tutto alla foggia vostra; ma spero ch'ella mi permetta di aver in letteratura dei principii alquanto più liberi. Quali essi sieno vel dirà per la mia bocca il mio celebre e rispettabil collega sig. Merian[2] che espresse con pre-

1. *auto da fé*: così erano chiamate le esecuzioni ordinate dall'Inquisizione.
2. Johann Bernard *Merian* (1723-1807) di Basilea, fu dal 1771 direttore della classe di belle lettere dell'Accademia di Berlino. Filologo, critico e filosofo di ampia cultura e di mente aperta, buon conoscitore della filosofia e della critica inglese, e sensibile alla poesia primitiva, è autore fra l'altro di una importante dissertazione sui rapporti fra la poesia e le scienze, che

cisione i miei sentimenti, e sembra appunto essersi spiegato per me: «Il patriottismo è senza dubbio una bella virtù: praticatela come cittadino, amate, servite, difendete la vostra patria, morite per lei se bisogna: ma nella vostra qualità d'uomo di lettere voi non avete patria, voi siete cittadino del mondo: amate il vero, gustate il bello, siate giusto con tutte le nazioni. E quando pur vi si accordasse un po' d'entusiasmo per la vostra, perché perdere in vane querele un tempo che potete impiegar assai meglio? Onoratela coi vostri scritti, rendetevi immortale per immortalare la vostra lingua. Quanto a me vorrei potermele appropriar tutte, e ragunar intorno di me le ricchezze letterarie e classiche delle nazioni e dei secoli, farmi a vicenda greco, latino, italiano, spagnuolo, inglese, tedesco, e assaporar colla stessa delizia i frutti i più squisiti di tutti i climi. In tal guisa crederei di compire i doveri del filosofo, dell'accademico, del letterato, dell'uomo».[1] Eccovi la professione esatta della mia religion letteraria; se non che al voto del sig. Merian io ne aggiungo nel mio cuore un altro più patriottico, cioè che quelle ricchezze di tutte le nazioni ch'egli vorrebbe radunare d'intorno a sé, io vorrei, se fosse possibile, vederle trasfuse nella mia lingua, cosicché in luogo d'aver per qualunque capo a invidiarne alcun'altra d'Europa, fosse ella a tutte l'altre oggetto d'ammirazione e delizia, e che a guisa dell'antico alimento giudaico piovuto dal Cielo,[2] presentasse nell'opere de' suoi scrittori al vario gusto delle nazioni tutti i più squisiti sapori dell'eloquenza. Giudicatene ciò che vi pare. Io per me, per non demeritar il titolo che voi mi date di tollerante, estenderò la mia tolleranza fino alle ingiustizie del vostro zelo, e pago d'aver esposto con precisione la sostanza e il vero oggetto della mia opera, non aggiungerò una parola né per convalidar le mie opinioni né per confutar gli argomenti di cui vi servite a combattermi. Io ho inteso di rispondere al vostro nome, non alle vostre ragioni, perché queste io suppongo d'averle prevenute prima di leggerle. Vi dirò più volentieri che le nostre discrepanze sono più apparenti che reali, che i punti di convenienza tra noi sono in più numero e più rilevanti che quei di discordia, e che

verrà ricordata nel commento alle pagine del Borsa riportate in questo volume. Il Cesarotti ebbe con lui un'assidua corrispondenza, e gli indirizzò, in particolare, una lunga lettera in difesa del proprio atteggiamento politico (cfr. *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, cit., pp. 431-57). 1. Cfr. il compendio citato nella nota 2 a p. 443 della dissertazione dello Schwab, p. 399. 2. *antico* . . . *Cielo*: la manna.

in questi stessi non ci manca il mezzo termine per conciliar un accordo. Perché dunque arrestarvi più volentieri sulle apparenze d'opposizione che sulle dimostrazioni sicure di conformità?

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.[1]

Noi non siamo fatti per essere avversari: io non so risolvermi a credervi tale, e vi riguardo come un amico illuso da prevenzioni e supposti. Che se tanto vi sta a cuore l'onor dell'Italia, senza mettervi ad armeggiare con chi l'ama non men di voi, avete un mezzo assai facile per sostenerlo. Attenetevi al consiglio del saggio Merian. Voi avete scritto un libro in molti sensi pregevole, e questo non è il solo: scrivete dunque il più che potete, ma consigliate qualche paladino d'Italia a scrivere il meno che può:

Non his auxiliis nec defensoribus istis
tempus eget.[2]

1. Corneille, *Cinna*, atto V, scena III (parole di Augusto). 2. Cita a memoria Virgilio, *Aen.*, II, 521-2 «Non tali auxilio nec defensoribus istis / tempus eget» («La gravità del momento non ha bisogno di tale soccorso né di tali difensori»).

SAGGIO SULLA FILOSOFIA DEL GUSTO

ALL'ARCADIA DI ROMA

EGREGIO CUSTODE

ARCADI VALOROSISSIMI

Sarei reo d'un orgoglio imperdonabile se nell'inviare a voi la mia effigie[1] avessi osato concepire l'idea ch'ella potesse in alcun tempo meritar un posto tra i simulacri di quegli uomini grandi che onorano i fasti d'Arcadia, ch'è quanto a dir quei della letteratura italiana. Altro è il mio intendimento, e con altro spirito io le ho permesso di comparirvi dinanzi. Ella ne viene a voi a sostener le mie veci, e ad esser la muta interpetre de' miei sentimenti; e siccome s'io avessi la sorte di spirar l'aure del Tebro, mi farei un pregio singolare di attestar al vostro Corpo la grata mia riverenza, e d'intervenire alle vostre dotte adunanze a fine di attrarre in me alcune di quelle elettriche scintille che brillando nei vostri com-

Le circostanze in cui questo *Saggio* fu composto sono narrate dal Cesarotti stesso nella sua prima nota a piè di pagina. Dopo la prima stampa a Roma, nel 1785, per cura dell'Accademia dell'Arcadia, in un opuscolo che comprendeva vari componimenti poetici in onore del Cesarotti, l'autore provvide a ripubblicarlo in appendice alla II edizione del *Saggio sopra la lingua italiana*, Vicenza, Turra, 1788, pp. 173-84, e poi in appendice al *Saggio sulla filosofia delle lingue*, nelle *Opere*, I, pp. 301-28. A questa ristampa definitiva si attiene il testo qui riprodotto. Che il Cesarotti ritenesse il presente *Saggio* come l'esposizione definitiva del suo pensiero estetico risulta dalla *Nota degli editori* relativa al *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, e che abbiamo riprodotta nel cappello introduttivo a quel *Ragionamento*. Le note del Cesarotti sono seguite dalla sigla C.

1. Sulle istanze replicate dell'egregio custode d'Arcadia ab. Giovacchino Pizzi e d'altri membri ragguardevoli di quel corpo, l'ab. Cesarotti inviò a quell'adunanza il suo ritratto, che fu poi collocato solennemente nella sala del Serbatoio fra le immagini degli uomini più celebri d'Europa aggregati all'Arcadia. Al ritratto aggiunse egli un esemplare delle sue *Poesie di Ossian* e un altro del suo *Corso ragionato di letteratura greca*, accompagnando il tutto col presente *Saggio* in forma di lettera. In tal occasione l'Arcadia celebrò una festa pastorale in onor dell'autore, il di cui Ragionamento fu letto dal sig. ab. Luigi Godar, e seguito da' vari componimenti poetici in lode del nuovo pastore, a cui, secondo il rito di quella società, fu dato il nome di Meronte Larisseo. Il Ragionamento e i componimenti accennati furono dati alla luce in Roma nell'anno 1785 (C.). Tralascio una *Canzone* di Michelangiolo Monti in elogio del Cesarotti, che fu recitata nella suddetta «festa pastorale», e che è riportata nel seguito di questa nota.

ponimenti comunicano ad un tempo il fuoco e la luce, così volli compensar nel solo modo ch'io posso i discapiti della mia lontananza, e porvi sotto gli occhi un testimonio costante di quel ch'io sento, godendo nel pensare che quante volte vi avvenga d'alzar lo sguardo verso di me, altrettante mi vi vedrete dinanzi, in atto di modesta compiacenza, dirvi tacitamente ch'io son pur vostro, e che d'esser vostro mi glorio.[1] E perché non le sole esteriori sembianze, ma insieme anche la miglior parte di me vi renda l'omaggio dovuto, volli indirizzarvi un esemplare di quelle tra le mie opere che la fanno più notabilmente conoscere. Scarsa è certamente l'offerta al molto di cui siete degni, ma mi conforta a sperare che possa esser da voi accolta cortesemente, il pensiero che ambedue queste opere siano dettate da quel medesimo spirito che presiedette alla fondazione della vostra gloriosa adunanza. Una tal idea è per me troppo lusinghiera, perch'io non vi preghi a soffrire ch'io mi ci arresti, e che prenda a sviluppar le ragioni che m'inspirano una così nobil fiducia.

Io ho sempre portato credenza che il talento di dominar sopra gli animi con sciolta o legata favella, e quello non meno raro di sentirne squisitamente gli effetti e darne adeguato giudizio, non fossero doni spontanei d'una incolta natura né conseguenze laboriose di freddi precetti scolastici, ma frutti preziosi d'una filosofia particolare alle lettere che può chiamarsi la *filosofia del gusto.* Ella è il genio che presiede alle arti del bello; ella dirigge ugualmente il conoscitore che giudica e l'inspirato che detta. Lungi dal concedere la facoltà di giudicare in queste materie (facoltà che sembra a' dì nostri divenuta un diritto comune) a una turba spensierata e leggiera, che digiuna degli studi istrumentali e delle cognizioni sussidiarie accorda alla lettura qualche momento avanzato alla gozzoviglia, applaude a controsenso, disprezza sull'altrui fede, alterna sentenze e sbadigli, e getta per noia il libro che avea preso in mano per noia, questa giudiziosa e sensibile filosofia non dubita di negare una tale autorità e ai dotti anche rispettabili di varie classi e a molti pur di coloro che, avendo consacrata la vita allo studio dei grandi scrittori, si credono dal volgo, e più da loro stessi, giudici nati, anzi arbitri del tribunal letterario. Sì, ella la ne-

1. Il ritratto dell'ab. Cesarotti tenea nella mano una cartuccia col motto di Virgilio [*Ecl.*, x, 32-3]: «soli cantare periti / Arcades» [«i soli esperti nel canto sono gli Arcadi»], C.

ga francamente all'accigliato geometra che vorrebbe portar la squadra e 'l compasso nelle produzioni dell'entusiasmo; la nega allo spinoso dialettico che pretende guidar la logica delle passioni colle regole del sillogismo; al fisico severo che nel regno dell'immaginazione cerca inopportune e inamabili verità; all'erudito che, freddo in mezzo a un incendio, si occupa a raccorne con diligenza tizzoni e cenere; al pesante commentatore che studia il suo classico per notomizzarlo come un cadavere; all'umanista che crede di formar un poeta con un ricettario scolastico; finalmente al fastidioso grammatico che, più inanimato del suo stesso vocabolario, ne consulta ad ogni momento gli oracoli per chiamare a sindacato la sacra lingua del genio. E dirò, cosa strana forse, non però men vera, che la filosofia del gusto non accorda indistintamente la facoltà legislativa e giudiziaria nemmeno a quelli che più grandeggiano nella carriera dell'eloquenza, e rispettandogli come scrittori originali osa talora negar loro il titolo e 'l diritto illimitato di critici. Né a torto: perciocché essendo in ciaschedun oggetto rappresentabile gli aspetti moltiplici, e pressoché infiniti i rapporti coll'uom che sente, né potendo l'uomo per leggi individuali del proprio essere sentir, concepire, rappresentar ciò che prova se non se in una determinata guisa e con certi e determinati colori,[1] ne avverrebbe assai facilmente che il grande scrittore, allorché teorizza sull'eloquenza, sedotto dall'amor proprio erigesse in legge il suo esempio, e desse per norma universale del bello quella particolar maniera di rappresentarlo per cui egli è ammirato e distinto. In tal guisa verrebbe ad autorizzarsi quel gusto esclusivo, figlio d'una ristrettezza di spirito che il nostro orgoglio vorrebbe trasformare in virtù, il quale sembra non ammettere nell'arte altro che una forma del bello, ch'ei chiama arbitrariamente perfetto ed unico, quando pur la natura con pochi colori e alquante figure ci presenta una varietà infinita di combinazioni e di forme, e popola di sempre nuove bellezze uguali e diverse la scena incantatrice dell'universo visibile. Dalla medesima ristrettezza di spirito e dalla imperfezione di ragionamento deriva l'altro pregiudizio di farsi schiavo d'un autore, d'una nazione, d'un secolo, di adorarne i difetti stessi e dar la tortura all'ingegno per giustificarli a dispetto

1. *perciocché . . . colori*: per questo concetto dell'infinità degli oggetti imitabili e dei modi dell'imitazione cfr. il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, in questo volume, p. 59 e la nota.

della ragione e del gusto, di confondere colle bellezze essenziali ed intrinseche gli accidenti locali e arbitrari che la religione, le usanze, il carattere cangiabile dei vari popoli, e quello particolar degli autori introducono nell'esercizio dell'arte, e sopra tutto di venerar come testi sacri i dettati d'un antico ragionatore, e trattar come irreligioso chiunque osa talora dubitare modestamente della loro infallibile autorità. Siffatti pregiudizi debbono essere doppiamente aborriti dal gusto e dalla morale; conciossiaché non solo portano nelle lettere uno spirito di superstizione e di servitù, ma defraudano gl'ingegni della giusta mercede di gloria, somministrano arme contro il genio alla maligna mediocrità, generano partiti fanatici, invettive sanguinose, guerre acerbissime, delle quali l'Italia (o ombra tardi placata del Tasso!)[1] fu troppo spesso il teatro. Non ad altri dunque concede la nostra filosofia il diritto del voto nel tribunal letterario fuorché a coloro che partecipano delle qualità degli autori stessi, e a cui niuno manca degli organi che formano il sensorio[2] del gusto, dico orecchia armonizzata, fantasia desta, cuore presto a rispondere con fremito istantaneo alle minime vibrazioni del sentimento, prontezza a trasportarsi nella situazion dell'autore, celerità nel cogliere i cenni occulti e i lampi fuggitivi dell'espressione; a quelli inoltre che aggiungono a questi doni naturali tutti i presidii d'una ben intesa disciplina, vale a dire scienza profonda dell'uomo, perizia filosofica della lingua, conoscenza squisitissima dei rapporti fra le modificazioni dell'anima e le tinte dello stile che le dipingono, finalmente uno spirito lontano ugualmente dalla servitù e dall'audacia, superiore ai miserabili pregiudizi del secolo, della nazion, della scuola, che concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello, lo raffigura senza equivoco, lo ravvisa in qualunque spoglia, né lo adora stupidamente sotto una forma, ma gli rende omaggio in tutti gli aspetti che ne rappresentano acconciamente l'immagine.

Né con minor sensatezza la medesima filosofia dà consiglio ai cultori delle Muse. Vuoi tu, dic'ella, esser poeta? consulta meglio te stesso per conoscere se hai pegni legittimi di questa missione d'Apollo: guardati dal confondere colla sacra fiamma del genio

1. *o ombra . . . Tasso*: le critiche mosse al Tasso dai critici pedanti e dai puristi cruscanti sono spesso ricordate dalla critica illuministica come prova dell'assurdità delle regole fondate sull'autorità degli antichi. 2. *sensorio*: senso, facoltà.

il fuoco fatuo d'una puerile immaginazione. Se alla lettura di qualche grande originale non balzi e fremi come Achille travestito alla vista delle armi d'Ulisse;[1] se dopo aver meditato un soggetto non ti senti inseguito da mille fantasmi che sembrano domandar la vita dalla tua penna; se non puoi a tuo grado animar i corpi e vestire di corpo l'idee; se rivale della natura, conciliando il possibile coll'immaginario, non sai popolar il mondo di esseri più meravigliosi e perfetti senza snaturarne le specie; se credi d'aver fatto assai ricopiando in te stesso qualche esemplare famoso, e ti movi incerto e tremante sull'altrui orme, cessa d'affaticarti per annoiare i tuoi simili, rinunzia a un'arte non tua. Perché stancarmi l'orecchio con una vana sonorità? perché con un gergo ampolloso far pompa d'un freddo entusiasmo? perché affettar un sentimento smentito da un linguaggio suggerito dalla memoria e non inspirato dal cuore? Aspiri tu alla gloria d'una facondia più libera? distingui l'eloquenza degli affetti da quella della ragione, impara a contemperarle saggiamente fra loro, e rendi la fantasia non padrona, ma ministra giudiziosa d'entrambe: riempiti del tuo soggetto; vero camaleonte, prendi il color della cosa su cui t'arresti; conosci la scienza delle proporzioni e delle misure; abbi sempre dinanzi la massima delle virtù di chi scrive, la convenienza; innanzi di presentar quadri animati, riflessioni ingegnose, espressioni energiche, prepara lo spirito degli ascoltanti; pressenti il momento del desiderio e il punto della sazietà; sopra tutto abbi vigoria di pensamento e quel sublime dell'anima senza di cui la sublimità delle parole non è che fumo e rimbombo: questo solo comunicherà alle tue opere energia, calore, interesse; questo ti renderà degno a cui la verità commetta l'onor di difenderla, e la virtù di premiarla.

1. *Achille* . . . *Ulisse*: narra il mito che Achille, travestito da donna alla corte di Deidamia per sottrarsi ai rischi della guerra troiana, si rivelò alla vista di una spada astutamente mostratagli da Ulisse, che si era camuffato da mercante. Tutto questo capoverso riecheggia un passo della famosa voce *Génie* del *Dictionnaire de musique* del Rousseau (cfr. *Oeuvres*, VII, Paris, Hachette, 1906, p. 125): «Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime; cours, vole à Naples écouter les chefs-d'oeuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille . . . Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'a ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime».

Questi sono i dettami generali di quella filosofia che dee regnar nelle lettere. Felici quegli spiriti privilegiati che possono avverarli coll'opere! io non so che pregiarmi d'averne fatto uno studio e cercato di profittarne. Tuttoché possa lusingarmi che i saggi di vario genere da me scritti nella nostra lingua e in quella del Lazio non siano affatto privi di qualche carattere proprio che li distingua, sento però abbastanza qual vasto spazio mi divida da quegl'ingegni creatori che nobilitano cotanto la letteratura d'Italia. Pure se la mia tenuità non mi permise di rendermi direttamente benemerito della poesia nazionale, ebbi però la sorte di procacciarle qualche straniera bellezza e d'arricchirla dell'altrui spoglie. Chi avrebbe pensato che le montagne di Caledonia dovessero aprire una miniera poetica del tutto nuova?[1] Nel cuore della barbarie, nelle tenebre della più alta ignoranza, in un sistema rozzo ed informe di società, sotto un cielo nebbioso, fra lo squallor dei deserti, in mezzo al rugghiar dei torrenti e delle tempeste, sorse colà un essere straordinario che la natura sembra avere espressamente formato per farne il suo poeta per eccellenza, e mostrar quanto ella possa collo sviluppo pieno e libero delle sue forze. Un cuore profondamente sensibile e penetrato da quella melanconia sublime che sembra il distintivo del genio, una fantasia in cui s'improntano, anzi si scolpiscono tutti gli oggetti, un'anima che trabocca e riversasi sopra tutto ciò che la circonda, sono i caratteri principali che lo rendono singolare, anzi unico nella sua specie. Alternative perpetue d'affetti grandi e patetici, quadri i più toccanti di tenerezza domestica, narrazione animata che ti trasporta imperiosamente in mezzo all'azione, scene silvestri spiranti un orrore augusto, fenomeni della natura rappresentati ora con imponente maestà, ora col più dolce vaneggiamento, espressione pregna della cosa, brevità comprensiva, energia d'evidenza, tratti or di foco or di lampo, vibratezza e rapidità inarrivabile formano un cumulo di pregi che riuniti e portati ad un grado così eminente si cercherebbero indarno in tutto il regno poetico.

Quel ch'è più singolare, oltre un eroismo d'umanità che fa vergogna ai poeti dei più colti secoli, vi si scorge una composizione così ben intesa, un disordine di narrazione così giudizioso, un'accortezza nell'annunziar il carattere e nel preparare o nel nascondere l'evento, indicazioni e talora silenzi così eloquenti, insomma

1. *Chi . . . nuova*: allude ad Ossian.

avvedutezze così squisite che sembrano effetti, se lice il dirlo, di un'arte raffinatissima della natura. D'un così grande originale ebbi l'arditezza di farne un dono all'Italia. Senza un esempio che mi servisse di scorta, con una lingua feconda sì, ma isterilita dalla tirannide grammaticale, a guisa d'atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, a fine di non restarne oppresso dovetti ricorrere a una scherma particolare e inventare scorci ed atteggiamenti di nuova specie. Com'io sia riuscito non posso dirlo: ma se al vostro purgato giudizio, valorosissimi Arcadi, può sembrar che per questo mezzo mi venisse fatto di arricchir l'erario della lingua di qualche felice espressione, di dar qualche nuova tinta al colorito poetico, di variar con qualche nuova flessione quella musica imitativa che dipinge col suono, e insieme coll'oggetto porta nell'anima la sensazione che lo accompagna, oserò lusingarmi che la mia impresa sia tutt'altro che un lavoro subalterno e meccanico.

Pieno dei consigli della mentovata filosofia, m'accinsi pur anche a trattare argomenti di critica letteraria, segnatamente nell'altra opera che ho l'onore di presentarvi. Chi non conosce i Greci,[1] e qual uomo di buon senso non gli rispetta come i padri delle arti del gusto, gl'inventori di pressoché tutti i generi dell'eloquenza, i maestri di quella sensata e naturale semplicità che ha il diritto di farsi ammirare anche adorna sol di se stessa? Ma non basta al pregiudizio che si ammiri il suo idolo: vuol che si adori con un culto esclusivo e superstizioso: e la superstizione è sempre aborrita dalla filosofia, anche perché tosto o tardi conduce naturalmente all'irreligione. Ben tosto le opinioni dei Greci si videro trasformate in oracoli, gli esempi in leggi, le usanze arbitrarie in doveri universali ed essenzialissimi, i difetti stessi in virtù. Un eccesso produsse l'altro, e i Greci trovarono bestemmiatori e idolatri in luogo di conoscitori e di giudici. La rivoluzione accaduta nel sistema intellettuale alterò anche a poco a poco quel delle lettere; i nuovi tesori fecero scordare gli antichi; il gusto si rese più raffinato, e acquistò bellezze particolari e difetti propri: la Grecia, trascuratane la lingua, divenne per l'universale un paese incognito, intorno al quale alcuni pochi viaggiatori raccontano in bene e in male prodigi e favole. La moltitudine non conservò per gli autori

1. *Chi . . . Greci*: nella pagina che segue sono riassunti i concetti principali del *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca*, riportato anche in questo volume.

greci che una stupida e confusa venerazione, e i nomi loro più noti delle loro opere servirono a qualche Aristarco[1] di spauracchio per umiliar i talenti, e di soggetto a molte pie lamentazioni sulla perdizione del secolo. Bramoso di rianimar il commercio alquanto languente colla greca letteratura, mi proposi di farla conoscer meglio all'universale, onde gli uomini di gusto non abbiano a parlarne a caso sulla fede non sempre sicura degli eruditi, né sulle dicerie degli spiriti superficiali e leggieri, ma a darne matura sentenza fondata sul proprio senso e su i lumi d'una limpida e incontaminata ragione. Con questo disegno volli dar al pubblico nella favella d'Italia le più insigni produzioni degli autori di quella celebre nazione nei vari generi d'eloquenza, accompagnandole con osservazioni e ragionamenti, nei quali sviluppandone le virtù senza dissimularne i difetti, mi sono fatto una legge di render ugualmente giustizia ed ai Greci e alla verità. Io assoggetto rispettosamente quest'opera al vostro dotto consesso, e quando esso la trovi non inutile alla perfezione del gusto, e dettata da quello spirito di libera e ponderata equità, ch'è l'anima d'una saggia critica, soffrirò senza pena i clamori degl'imperiti e gli anatemi inevitabili dei settari.

Da quanto ho detto, voi scorgete assai chiaramente, ornatissimi Arcadi, ch'io son d'avviso che chiunque si consacra alle lettere debba esser filosofo nella teoria, original nella pratica. Che questo medesimo principio fosse la base su cui fondossi la vostra gloriosa adunanza, basta a provarlo la storia della sua origine. Soffrite ch'io la rammemori scorrendo prima per l'epoche dell'italiana letteratura. Fu veramente fortuna per la poesia nazionale che i primi padri di essa, Dante e Petrarca, non avessero nei grandi scrittori dell'antichità verun esemplare del loro genere. Senza di ciò, sedotti da una giusta riverenza, sarebbero probabilmente stati imitatori a dispetto della lor vocazione, laddove isolati e soli con la natura e se stessi comunicarono alla poesia italiana l'impronta originale dei loro diversi caratteri. Il primo, dotato d'una fantasia inventiva e robusta, si fa creatore della sua lingua, la doma e l'atteggia in varie guise, affronta con essa le idee più astratte e intrattabili e le si assoggetta: concepisce un piano vasto, che abbraccia

1. *Aristarco*: col nome del celebre filologo e critico alessandrino, il Cesarotti anche qui indica, come altre volte, i critici stolidamente attaccati alle regole.

tutto il reale e l'immaginario, ed inalza un immenso edifizio d'architettura alquanto grottesca, ma che sorprende per l'arditezza e la forza dell'esecuzione anche gli amanti d'un'esatta regolarità: il secondo, fornito d'organi squisitissimi, di spirito colto, d'anima delicata e pendente ad una nobile melanconia, preso da un amore che avea per base la contemplazione del bello più che l'ebbrezza dei sensi, ringentilì la sua favella togliendole quanto avea d'informe e di scabro, e portò nello stile quella dolce gravità, quel fior di decenza, quell'armonia di sentimento, quel colorito leggiadramente modesto che lo rendono tanto poeta singolare, quanto amante straordinario. Vanta il secolo sedicesimo due altri insigni poeti, benché piuttosto originali che creatori, i quali ugualmente celebri per diverse qualità tengono tuttavia sospesa l'Italia sulla preferenza del merito. Ambedue pittori insigni, ma l'uno naturalista felicissimo copia il vero particolare, l'altro ci presenta il bello ideale: l'uno ha l'evidenza del dettaglio, l'altro quella della precisione e dell'energia: l'uno trattiene colla varietà, l'altro appaga e interessa coll'ordine: il macchinismo[1] dell'Ariosto scherza alla fantasia con un *mirabile* capriccioso e gratuito; quello del Tasso, fatto stromento dell'azion principale, alletta la ragione colla convenienza: nel primo la piacevolezza d'un verseggiamento spontaneo sembra impetrar perdono alla licenza d'uno stile senza pretensione, talora meno semplice che familiare e più trascurato che facile; nell'altro la maestosa compostezza del numero, la esatta osservazion del decoro, i tanti lumi di locuzione e d'ingegno rendono più sensibili alcune sconvenienze di stile, e trovano il lettor più difficile perché costretto ad una ammirazione perpetua: in una parola in quello si scorge la fecondità irregolare della natura, nell'altro la simmetria e il lavoro dell'arte, occupata forse di soverchio a perfezionarla. Perciò dei quattro grandi originali d'Italia parmi che Dante possa dirsi il poeta del genio, il Petrarca quello del gusto, l'Ariosto della verità, il Tasso della ragione: la lingua nostra deve al primo energia, gentilezza al secondo, al terzo facilità, all'ultimo maestà, splendore ed aggiustatezza. Mentre l'epica italiana giungeva a sì grande altezza, la lirica in questo secolo languì nell'imitazione. Il Costanzo è più pregevole per l'ingegno e la condotta de' suoi sonetti, che pel sentimento ch'è l'anima del genere amatorio; e il

1. *il macchinismo*: il meccanismo, il complesso delle invenzioni fantastiche.

Casa, cercando la gravità, non diede al numero che un meccanismo sforzato, e allo stile che qualche frase non sempre la più assortita al soggetto.[1] Il Tansillo, il Caro, il Coppetta[2] vi aggiunsero qualche novità di pensiero o di locuzione, il Chiabrera v'introdusse felicemente l'aria e le maniere dei Greci:[3] ma il maggior numero non fe' che spogliare, far in brani, travestire in cento guise il Petrarca. La fredda uniformità, il platonismo affettato, il vuoto d'idee s'impadronì dello stile: il colorito il più leggiadro, logoro e svenuto[4] dal soverchio uso, perdé la freschezza e la grazia, e le copie inanimate fecero al fine venir a noia l'originale medesimo. Nel tempo stesso la critica pedantesca esercitava il suo impero su tutta l'arte; i commentatori pretendevano dar leggi al genio; il teatro italiano non dovea rappresentar che usanze e passioni greche; un titolo, una parola, un testo equivoco destavano tra i dotti guerre civili tanto più acerbe quanto il soggetto n'era più vano e ridicolo. Che ne addivenne finalmente? ciò che doveva aspettarsi. Il despotismo generò l'audacia, e la nausea dell'imitazione destò la passion della novità. Nel letargo della noia tutto piace purché ci scuota. Un ingegno troppo felice[5] accelerò la rivoluzione già preparata, e abusando delle sue ricchezze abbagliò gli spiriti con un falso lume, e gli sedusse colle lascivie d'una intemperante immaginazione. Ognuno si rivolse con trasporto a questa brillante meteora, e l'applauso comune invitò la moltitudine ad aprirsi nuovi sentieri, e a segnalarsi nell'arditezza. La moda soggiogò la ragione; la turgidezza, l'affettazione, l'acume, la stravaganza medesima furono più ben accolte, quanto più andavano lungi dalla fastidiosità dell'esempio.

Per tal via si propagò e prese forza quella corruzione del gusto, che rese ignominioso nella nostra storia letteraria il nome di un

1. I giudizi sul di *Costanzo* e sul della *Casa*, due fra i poeti più cari ai primi Arcadi, sembrano riecheggiare, con più forti limitazioni, quelli del Bettinelli nelle *Lettere virgiliane* (ed. V. E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930, p. 39): «Il Casa, per non so quale asprezza e violenza posta ne' versi suoi, parve alquanto acquistare di forza e di gravità, nel Costanzo trovavasi una certa disprezzatura, che semplice e graziosa parea, benché piuttosto vicina alla prosa e all'argomentazione apparisse che all'ottima poesia. Nel primo un po' troppo sentivasi la fatica e lo studio, nel secondo un po' troppo poco». 2. Il perugino Francesco *Coppetta* de' Beccuti (1509-1553), autore di liriche petrarchistiche che si distinguono per una certa varietà di argomenti e di toni, e che furono ammirate anche dal Tasso. 3. *il Chiabrera . . . Greci*: imitando Pindaro e Anacreonte. 4. *svenuto*: sbiadito. 5. *Un ingegno troppo felice*: il Marino.

secolo[1] così rispettabile in quella della filosofia. Non è già che questo secolo stesso non conti alcuni poeti assai ragguardevoli e che vagliono forse un centinaio di rimatori del precedente; ma pochi e dispersi per l'Italia non bastavano a far fronte all'anarchia generale: ci voleva una confederazione di buoni spiriti autorevoli per talenti non meno che per dottrina, i quali in una città rispettabile come in un centro comune raccogliessero le loro forze, animassero i loro alleati, e ne formassero un solo corpo diretto dagli stessi principii e tendente allo stesso fine di cooperar giudiziosamente alla riforma del gusto. Era ben giusto che Roma desse la legge all'Italia. Fu qui che un drappello di scelti cultori delle Muse spiegò il vessillo della ragione e richiamò i traviati; qui fu che sotto il nome d'Arcadia, provincia così rinomata per la disciplina musicale, alzò un riparo contro il torrente della corruzione, come appunto gli antichi Arcadi eressero la città di Megalopoli per far argine all'insolenza di Sparta. Ma per condurre a buon fine sì grande impresa qual fu il piano di direzione che voi formaste?[2] Voi dico, perché scorgendovi eredi dell'antico spirito, contemplo in voi stessi i vostri egregi progenitori. Per opporvi ai vizi del vostro secolo avete voi adottato i pregiudizi del precedente? avete voi sostenuto che tutto il codice della poesia stava racchiuso in un esemplare anche perfetto nella sua specie? che in questo naufragio non v'era altra tavola che l'imitazione? che doveasi avere assolutamente per guasto qualunque stile che scostavasi da un certo e determinato modello? No; ché ben altro vi dettava la natura vostra educata nella filosofia delle lettere. Conciossiaché voi ben conosceste che l'imitazione della natura è inesauribile come la natura medesima; che la verità dell'imitazione dipendendo meno dal rapporto fra essa e l'oggetto, che da quello che passa fra il modo d'imitare e l'impression dell'oggetto fatta nell'animo, e potendo la ragione, la fantasia e il sentimento lavorare o sole o mescolate fra loro intorno ad un oggetto stesso, tanti per conseguenza possono esser gli stili che ne risultano, quante sono l'impressioni degli oggetti e le combinazioni delle mentovate facoltà; conosceste che

1. *un secolo*: il Seicento. 2. *Ma . . . formaste?*: in realtà il *piano* che il Cesarotti espone nella pagina che segue, contiene non tanto i principii che guidarono i primi Arcadi, quanto una loro interpretazione e rielaborazione alla luce della poetica del Cesarotti stesso. Cfr. su questo punto la Nota introduttiva.

ogni virtù dello stile è affine e contigua ad un vizio analogo, e che quelle e questi scambiano assai spesso sembianze; che perciò è ufizio d'un buon critico di distinguerli esattamente fra loro e fissarne con precisione i caratteri, e ch'è ugual fallo confonder il vizio colla virtù, che rigettar una virtù per la somiglianza del vizio: che tra le virtù dello stile è una debolezza irragionevole il prediligerne alcuna a preferenza, non che ad esclusione delle altre, quando tutte sono ugualmente necessarie, e la migliore d'ogni altra non è che la più opportuna al momento: conosceste finalmente che ad onta di ciò ogni secolo per la necessaria influenza del sistema intellettuale e socievole pende a favorir maggiormente quella maniera di stile che ha più d'analogia colla generale disposizion dello spirito, e che la moltitudine, mancante d'esatto criterio, non ama talora il difetto che per l'apparenza di una virtù da cui è colpita più vivamente: dal che saggiamente inferiste esser follia il pretendere di liberarla dall'illusione col volerla trarre violentemente allo stile opposto, ma doversi piuttosto disingannarla col presentarle la virtù medesima ch'ella predilige, nella sua vera bellezza e depurata dalla mistura del vizio. Con queste idee vi fu agevole il distinguere con esattezza il reale dall'apparente, il difettoso dal diverso, il gusto particolare dal filosofico. Il vostro esempio sparse un nuovo lume sulla faccia della letteratura italiana; a fronte del vero sparirono l'ombre e le larve; il bello si moltiplicò in mille forme, ed ebbe aspetti ed atteggiamenti diversi. Altri s'appigliarono al nuovo, altri conservarono il color dell'antico, ma nelle loro opere si scorsero fisonomie somiglianti d'uomini vivi, e non già maschere di cadaveri. Si trattarono tutti i soggetti, tutti gli stili si coltivarono: il pensato, il grandioso, il galante, l'ingegnoso, il disinvolto, il vibrato, l'immaginoso, il fantastico, generi o ignoti o sospetti, figurarono accanto del semplice non disadorno e del modesto toccante. La pastorale si nobilitò senza perdere le innocenti sue grazie; la lirica imparò a toccare con ugual maestria tutte le sue corde; alle voci dell'amabile Zappi, del fatidico Guidi[1] e degli altri illustri figli o alunni del Tebro, accorsero i migliori ingegni d'Italia; l'Arcadia aperse il suo seno e si popolò di nuovi cittadini tutti animati del medesimo spirito; il

1. *fatidico Guidi*: l'appellativo allude alle canzoni, ricche di immagini bibliche, composte dal Guidi, che il Leopardi chiamerà «emulo impotente di Pindaro».

bosco Parrasio[1] echeggiò al suono di cento cigni diversi, e i loro canti diversamente concordi, le zampogne, le trombe, i flauti, le cetere formarono un'armonia infinitamente varia ed incantatrice, invidiabile al Parnaso stesso. A voi dunque, valorosissimi Arcadi, deve l'italica poesia la nuova e più vegeta e meglio fondata sua vita, da voi riconosce i suoi progressi e il suo stato sempre crescente di floridezza e di gloria: tutte l'opere di cui si pregia sono frutto de' vostri auspici, o ebbero dal vostro esempio il primo germe vitale per cui fiorirono. L'Italia non vantò poscia alcun valoroso poeta che non fosse o cittadino o colono vostro; fra i quali non so tacer di que' due che soli bastano a render eternamente memorabile la nostra età. L'uno è l'eccelso Comante,[2] grand'artefice dell'armonia libera e maestro di quella splendida e immaginosa grandiloquenza che avvera l'antico detto, esser la poesia piuttosto la favella degli dei che degli uomini: l'altro (i vostri cuori già mi prevengono) è il poeta degno soltanto di Roma, il nume della scena drammatica, di cui che dirò? nulla: perché tutto è poco. Osserverò piuttosto che niun altro più di lui può giustificare i nostri comuni principii: niuno può mostrar meglio i diversi effetti della prevenzione e del genio, del gusto fattizio e di quello della natura. Un dotto[3] della vostra adunanza, rispettabile per molti titoli, prosator tanto nobile quanto sgraziato verseggiatore, critico prevenuto ma ragionator imponente, e che ardiva credersi libero coi ceppi al piede, sembrava aver preso assunto di guastar colla sua disciplina lo spirito il più felice del secolo. Egli volea ch'ei radesse il suolo, schiavo della regola, quand'era fornito di penne per tentar un volo da Dedalo, e che apprendesse le leggi del teatro dall'usanze dei Greci, quando per inspirazion di Melpomene ne leggeva tutta l'arte dentro il suo cuore: fortunatamente i principii e l'esempio di tutto il Corpo parlarono più alto che l'autorità d'uno de' suoi membri, rinvigorirono la ragione ed ina-

1. *bosco Parrasio*: così era chiamato il luogo dove si adunavano gli Arcadi, dal bosco omonimo dell'Arcadia. 2. *Comante* Eginetico era il nome arcadico di Carlo Innocenzo Frugoni. 3. *Un dotto*: allude al Gravina, che fu in realtà uno dei pensatori più robusti e geniali dell'età arcadica, e la cui influenza sul Metastasio fu tutt'altro che negativa. Ma il Cesarotti qui, come già nel *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, vede in lui soprattutto uno strenuo classicista. Un giudizio più positivo sul suo pensiero estetico si legge invece nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*.

nimarono il genio: qual prodigiosa diversità: la scuola il rese autor del *Giustino*,[1] l'Arcadia il fe' Metastasio. Arcadia, dopo un tal nome non si può aggiunger di più né al mio argomento né alla tua gloria.

1. *Giustino*: tragedia di tipo rigidamente classicistico, che il Metastasio compose a quattordici anni, quando era sotto la diretta influenza del Gravina.

DALLE LETTERE

I

A GIUSEPPE TOALDO[1]

[*Notizie letterarie da Venezia.*]

Venezia, 15 dicembre 1760.

Le mie cose vanno benissimo in tutti i sensi, ed io non ho niente d'aggiungere a quel che ho detto. La mia abitazione sarà di là dal Ponte di Rialto, ma vicinissimo ad esso, in calle della Doana,[2] ma non andrò ad abitarvi che ai primi del venturo.

È uscito il primo tomo della *Storia di Moscovia* di Voltaire.[3] È scritta sullo stile dell'altre sue cose in questo genere. *Il russo a Parigi* e *Il povero diavolo*[4] sono due satire assai graziose e forti

Le lettere qui riprodotte non costituiscono che una minima parte della vastissima corrispondenza del Cesarotti, ancora in buona parte inedita. Le principali raccolte pubblicate sono: l'*Epistolario*, che occupa i volumi XXXV-XXXIX e parte del volume XL delle *Opere*, e comprende anche non poche lettere dei corrispondenti, ma che il Barbieri ordinò con scarso rispetto della successione cronologica, ed escludendo molte lettere di argomento politico, da lui giudicate compromettenti; l'*Epistolario scelto*, a cura di B. Gamba, Venezia, Alvisopoli, 1826, che è una scelta del precedente; *Cento lettere inedite di M. Cesarotti a Giustina Renier Michiel*, a cura di Vittorio Malamani, Ancona, Morelli, 1885 (tratte dagli autografi conservati nel museo Correr di Venezia), con qualche nota non sempre esatta; e infine la scelta dell'Ortolani nelle citate *Opere scelte*, corredata di molte e preziose note illustrative. Altre lettere sono riportate negli articoli del Gambarin e dello Scherillo, citati nella bibliografia, in numerose pubblicazioni occasionali per nozze, ecc. L'indicazione delle fonti da cui sono tratte le lettere qui riprodotte è data, di volta in volta, nella prima nota a piè di pagina di ciascuna lettera.

1. Dall'opuscolo a cura di Giuseppe de Leva, *Per nozze Valmarana-Cittadella Vigodarzere*, Padova, Tipografia del Seminario, 1879. *Giuseppe Toaldo* (1719-1797) fu professore del Cesarotti al seminario, e poi suo collega all'Università di Padova, dove occupò la cattedra di astronomia e meteore. A lui si deve, fra l'altro, la prima edizione delle opere di Galileo e quella degli scritti di Antonio Conti. Per la notevole influenza da lui esercitata sulla formazione culturale del Cesarotti si veda la Nota introduttiva. 2. *calle della Doana*: calle scomparsa lungo la Dogana *da terra* (ossia per le merci di terraferma), situata sulla *Riva del vin* (Ortolani). 3. *È uscito . . . Voltaire*: allude alla *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*, il cuo primo tomo fu pubblicato appunto nel 1760. 4. *Le Russe à Paris* (1740) e *Le pauvre diable* (1758).

contro Fréron, Chaumeix, Gauchat, Palissot[1] e gli altri persecutori dell'*Enciclopedia*. Sono già state trasmesse all'ecc. sig. Angelo,[2] e potrete averle da lui.

Il Goldoni ha fatto una graziosissima commedia veneziana, intitolata *Il trasporto di casa* o *La casa nova*,[3] che ha incontrato mirabilmente e con tutta ragione. La sua bravura in dipingere i caratteri *bourgeois*, e la vivezza e artifizio del dialetto è spiccato in tutto il suo lume. Ho letto manoscritto il primo canto della *Morte d'Abel* tradotta dal Gozzi.[4] Questo poema non è meno semplice né meno interessante per le sue bellezze naturali, di quel che sia la *Morte d'Adamo*,[5] la traduzione della quale, per parentesi, piacque tanto in Francia, dove l'ha mostrata il Tiepolo,[6] che un francese ha risolto di tradurla nella sua lingua sul testo italiano. La versificazione del poema è la più bella che il Gozzi abbia mai fatta. Eccovi le nuove letterarie: non credo che vi curerete ora di essere informato d'una miserabil guerra tra le Rane o i Rospi e i Topi, cioè tra i Chiaristi e i Granelleschi,[7] che sono Lazaristi[8] *maiorum gentium*.[9] In ogni caso potrete consultar la «Gazzetta».[10]

Io ho composto alcuni sonetti che, s'io non m'inganno, sono i migliori ch'io abbia mai fatto, ed è molto tempo che avea voglia di spedirveli. Ma siccome versano sopra un soggetto che poteva

1. Élie-Catherine *Fréron* (1718-1778), direttore della rivista «L'année littéraire», fu il più accanito avversario di Voltaire; Abraham-Joseph *Chaumeix* (1730-1790), Gabriel *Gauchat* (1709-1780) e Charles *Palissot* (1730-1814) sono figure meno importanti della polemica contro Voltaire e gli enciclopedisti. 2. Probabilmente *Angelo* Querini, gentiluomo veneziano di sentimenti democratici, che in quel tempo ricopriva la carica di *avogadore di Comune*, magistratura istituita per la difesa del popolo; due anni dopo sarà arrestato sotto l'accusa di abuso dei suoi poteri. 3. *La casa nova* fu rappresentata per la prima volta l'11 dicembre 1760. 4. *tradotta dal Gozzi*: una traduzione parziale della *Morte d'Abele*, poemetto in prosa del Gessner (su cui cfr. la nota 2 a p. 409), fu pubblicata nel numero LXXIII (15 ottobre 1760) della «Gazzetta veneta». 5. *La morte di Adamo* è una tragedia del Klopstock, di cui il Gozzi pubblicò una traduzione nel *Mondo morale* (1760). 6. Domenico Almorò *Tiepolo*, ambasciatore veneto a Parigi. 7. I *Chiaristi* sono i partigiani del Chiari; i *Granelleschi*, gli appartenenti all'accademia omonima, capeggiati da Carlo Gozzi. 8. *Lazaristi*: è probabile, come pensa l'Ortolani, che si debba leggere «Lazzarinisti», cioè partigiani di Domenico Lazzarini (1668-1734), vissuto a lungo a Padova, e noto per il suo intransigente classicismo grecheggiante, a cui si ispira la sua tragedia *Ulisse il giovane*, assai famosa nel Settecento e lodata anche dall'Algarotti. 9. *maiorum gentium*: propriamente riferito ai patrizi romani, «di stirpe più nobile», quindi, per estensione, «di genere più elevato». 10. *la «Gazzetta»*: s'intende la «Gazzetta veneta» del Gozzi.

forse allarmare la vostra prudente tenerezza verso di me, mi sono ritenuto fino ad ora. Adesso poi che dopo molte prove mi sono assicurato della mia fortezza, ve ne mando quattro acciò li leggiate coll'indifferenza con cui leggereste quattro sonetti del Petrarca. Vi consiglio a risparmiare gli avvisi su questo punto, perché veramente non ne ho bisogno. Dopo avervi così prevenuto, vi dirò il soggetto. Madamigelle Winne[1] sono state a Padova, ed ora sono a Venezia. Io le ho vedute prima in un luogo, ed ora le vedo nell'altro. Questo ha dato occasione così scherzando ai sonetti che vedrete, i quali se vi piaceranno, ve ne manderò alcuni altri . . . Amatemi. Addio.

P. S. In questo punto ricevo la vostra. Voi mi fate quasi pentire d'avervi mandato questi sonetti. Pure vi consiglio a contentarvi del poco ch'io posso, senza volermi imbarcare senza biscotto[2] nell'alto mare letterario. Le vostre lodi mi stordiscono, e non mi animano: sono troppo sproporzionate, perch'io possa addossarmele e perché mi lusinghi di corrispondervi. Benché voi siate sempre esatto e ragionevole nei vostri giudizi, pure in quel che risguarda a me, mi sono accorto ch'è un pezzo, e m'accorgo più che mai da questa lettera, che l'amicizia vi fa assolutamente eccedere tutti i limiti. Potrebbe darsi però che questa *Poetica*[3] si eseguisse: io cerco ora di legger quella d'Aristotele tradotta dal Dacier,[4] e poi forse comincerò. La prefazione di Rousseau[5] m'è sempre paruta un vero capo d'opera. Quanto al suo discorso, che anche a me sembra eccellente, non vi pare ch'egli s'impegni troppo nei dettagli della vita selvaggia, e che voglia venderci molte conghietture per moneta contante e sicura?

Dei due degni rivali non so nulla più di voi. Se non che il Metafisico chiamò il Letterato[6] «homunculum inepte dicentem»,[7]

1. Giustiniana, Maria Elisabetta ed Anna Amalia *Wynne*, di padre inglese e di madre veneziana. 2. *senza biscotto*: senza rifornimenti; quindi, senza le doti necessarie. 3. *Poetica*: penso che alluda al *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, stampato nel 1762, e riportato anche in questo volume. 4. *quella . . . Dacier*: la traduzione di André Dacier fu pubblicata nel 1692. 5. *La prefazione di Rousseau*: quella al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), come si rileva da quel che segue. 6. Il *Metafisico* è Clemente Sibiliato (su cui cfr. la nota 1 a p. 305) e il *Letterato* probabilmente Natale dalle Laste (1707-1792), latinista; ambedue concorrenti, insieme con Gaspare Gozzi, alla cattedra di umane lettere dell'Università padovana, che fu assegnata al Sibiliato. 7. «Ometto incapace di parlare.»

e questo nominò l'altro «nescio quem de faece Romuli et de rebus non suis temere disputantem».[1] Come sta bene quella «feccia di Romolo» in bocca d'un così gran cittadino della Repubblica di Platone, qual è il nostro Sibiliato! Bisognerebbe veder le orazioni, e ne ho gran voglia; ma non m'arrischio a domandarle, per non esser costretto a dichiararmi. V'abbraccio con tutto lo spirito. Addio.

II

AL MACPHERSON[2]

[*Ossian.*]

Permettez, Monsieur, qu'avec toute l'Italie je vous félicite sur l'heureuse découverte que vous avez faite d'un nouveau monde poétique, et sur les précieux trésors dont vous avez enrichi la belle littérature. Vous avez de grands droits à la reconnoissance de votre patrie, et le public doit vous tenir compte de vos voyages et de vos travaux. C'est bien autre chose que de nous apporter une plante stérile ou quelque médaille rouillée. Non, je ne puis revenir de mon ravissement. Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène.[3] Je rêve toujours à vos héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau; et vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillard, votre ciel orageux, vos torrens mugissans, vos stériles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso et

1. «Non so chi, discettante a vanvera della feccia di Romolo [che Cicerone contrapponeva, appunto, alla *Repubblica* di Platone: cfr. *Ad Att.*, II, I, 8] e di cose che non conosce.» 2. Dalle *Opere*, XXXV, pp. 9-15. L'Ortolani ne pone la data fra la fine del 1762 e il principio del 1763, poiché la risposta del Macpherson (riprodotta in *Opere*, XXXV, pp. 313-4, e su cui cfr. F. VIGLIONE, *Il testo originale della lettera di J. Macpherson all'abate M. Cesarotti*, in «Fanfulla della domenica», XXX, 7 settembre 1913) porta la data del 4 maggio 1763. 3. *Morven* è nei poemi di Ossian il nome di quella parte della Scozia dove regnava Fingal; *Lora* un fonte di quella regione, contrapposto all'*Ippocrene*, fatto sgorgare sull'Elicona, secondo il mito greco, dal cavallo Pegaso, e spesso citato dai poeti classici a simboleggiare l'ispirazione poetica.

les jardins d'Alcinoüs.[1] On a disputé longtemps, et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi, sur la préférence de la poésie ancienne et moderne. Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple combien la poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la poésie ancienne il fait aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que tous les critiques. L'Écosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié. Mais il n'appartient pas à moi de faire l'éloge d'Ossian à celui qui a su rendre ses traits avec tant de force et de précision, qu'on pourroit le prendre pour modèle. Je vous dirai plutôt, Monsieur, qu'en marchant sur vos traces, je pense aussi de transporter ces poésies en ma langue maternelle, c'est-à-dire en vers blancs italiens. Non que je me flatte d'approcher des beautés inimitables de ce grand génie; mais j'espère par ce moyen de me remplir mieux l'esprit de mon modèle, et de m'approprier ses manières.

Mais il faut tout dire, Monsieur. Savez-vous que ce poète a excité ici de terribles querelles? L'antiquité d'Ossian trouve ici beaucoup d'incrédules, sur tout parmi les savans; on dispute, on s'échauffe, on vous fait votre procès dans les formes, et on se moque de moi, qui donne bonnement dans le piège, et qui le crois ancien sur votre parole. À la verité ce ne seroit pas une petite affaire que de vouloir en imposer à ces messieurs. Ils sont presque tous dans le cas de ces Thessaliens, qui, à ce qu'en disoit Simonide, étoient trop sots pour être la dupe des mensonges poétiques. Malheur à tous ceux qui ne raisonnent que faute de sentiment. Cependant ceux-ci sont de bonne foi. Il y en a d'autres qui n'agissent pas aussi simplement. Cet Ossian est un barbare; son nom ne se décline point à la grecque ni à la latine; il ne connoit point les mystères de la mythologie; il n'a point lu la *Poétique* d'Aristote, et il ose faire des épopées; et, qui pis est, sans machines et sans allégories. Voilà qui est de la dernière impudence. Cependant on le

1. *l'île . . . Alcinoüs*: l'isola di Calipso e i giardini di Alcinoo stanno qui a indicare i paesaggi omerici (*Od.*, V e VII) e in genere classici.

prône, on ose le mettre en parallèle avec Homère, et la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage du poète grec. Cela est désolant. Comment s'y prendre donc? On n'a qu'à supposer que cet ouvrage soit forgé par un moderne, pour le faire tomber aussitôt. Car vous savez bien, Monsieur, qu'il est démontré, selon ces critiques, que les modernes ne feront jamais rien qui vaille, à moins qu'ils ne pillent les anciens. On aura beau leur faire sauter aux yeux les éclatantes beautés de ces poésies; ils seront en droit de n'y voir rien, et ils vous diront pour toute réponse: — Il est moderne. — Parmi ces gens entêtés de leurs sots préjugés, il y a des personnes de bon sens et d'esprit, à qui toute cette dispute est fort indifférente; qui d'ailleurs ne seroient point fâchées de devoir à notre siècle cette excellente production, et qui trouveroient bien plus de force d'esprit dans un moderne qui auroit su se transformer en Ossian, qu'en Ossian lui-même.

Pour moi, s'il m'étoit permis de douter après votre témoignage, je vous dirois, Monsieur, que comme je reconnois dans ces poésies une grandeur et une simplicité qui portent en soi la plus forte empreinte de la nature: j'y trouve aussi une finesse de dessein; un ordre si délicatement irrégulier; une si sage retenue dans les vols les plus hardis; une précision si constante et si féconde; une justesse si exacte pour saisir ce précieux milieu si difficile à garder: enfin un choix si délicat et si judicieux d'objets et de caractères, que tout cela semble annoncer l'art le plus consommé, qui sait dépurer la nature sans y toucher. Quoiqu'on en pense, la chose est en tout sens surprénante: mais on sait que la Grande-Bretagne moderne est féconde en merveilles d'esprit, et on pourroit douter si l'Écosse au troisième siècle l'étoit aussi. Soit raison, soit scrupule, soit indulgence pour la foiblesse des autres, je ne puis me défendre, Monsieur, de vous faire une recherche, que je vous prie de ne pas trouver téméraire. De bonne foi, Monsieur, dois-je vous admirer comme un homme plein de lumières et d'esprit, ou dois-je révérer en vous le plus grand peintre de la nature? Si cela est, je serai bien loin de me fâcher, comme Scaliger contre Muret.[1] Qu'Ossian soit ancien ou non, il le sera toujours par le style. Ceux qui le jugent de ce côté-ci sont bien sûrs de ne s'y pas

1. *Scaliger contre Muret*: allude ad un feroce epigramma scritto dallo Scaligero contro il Mureto, che per beffarlo gli aveva spacciato come antico un proprio epigramma.

méprendre. Quoiqu'il en soit, Monsieur, si ma hardiesse peut m'attirer de votre part l'honneur d'une réponse, je croirai d'avoir toujours gagné beaucoup, et j'en ferai gloire. En voulant bien m'honorer de cette façon, vous pouvez vous adresser à M.r Hudny,[1] consul de la Nation Britannique à Venise, qui a beaucoup d'amitié pour moi, et qui est ravi d'avoir pour concitoyen un homme tel que vous.

Je suis, Monsieur, avec tout le respect votre très-humble serviteur en littérature, et votre confrère en Ossian.

III

A GIUSEPPE ANTONIO TARUFFI[2]

[*Confidenze sentimentali.*]

Au diable les stoïques et les optimistes: on a beau étaler des maximes; la nature va toujours son train. Quoi! quitter une maîtresse? La plus chère moitié de soi même! Voilà qui est tout-à-fait désolant. Ah que je vous plains! «non ignara mali».[3] Que l'homme est malheureux! Les chagrins les plus cuisants ne nous viennent que du sentiment, et sans le sentiment ce n'est pas la peine de vivre. C'est pourquoi, quelques soient les détresses d'un homme sensible, je ne voudrois point les changer ni avec la froide indolence des âmes léthargiques, ni avec les fades et bruyans plaisirs du vulgaire. Aimons toujours, c'est le parti plus sûr. L'amour saura bien mêler quelque douceur à ses amertumes. Il est désesperant, je l'avoue, de perdre ce qu'on aime. Mais qu'il est doux d'en emporter avec soi les regrets et les soupirs! Vous pleurez, mais ne voyez vous pas ses larmes qui coulent sur les vôtres? Vous souffrez: mais on souffre aussi: vous frémissez, mais c'est que vous avez un coeur, c'est que vous êtes né tendre, sen-

1. All'*Hudny* il Macpherson indirizzò in effetti la sua risposta. 2. Dalle *Opere*, XXXV, pp. 42-6. La lettera fu scritta da Venezia nel giugno 1765, come si rileva da quella del Taruffi, a cui il Cesarotti risponde, e che è riportata pure nelle *Opere*, XXXV, pp. 36-42. L'abate *Giuseppe Antonio Taruffi* (1722-1786), giurista e letterato, visse a lungo in Polonia e poi a Vienna, dove era ritenuto il più brillante ingegno italiano dopo il Metastasio. 3. Virgilio, *Aen.*, I, 630, «non ignara della sofferenza» (parole di Didone ad Enea).

sible, c'est-à-dire honnête, c'est enfin que vous avez le bonheur d'être à la fois charmant et charmé. Est-ce qu'il y a d'idées plus flatteuses, est ce qu'il y a des plaisirs plus ravissants et plus dignes d'une âme? Malheur à qui le croiroit. Au reste souvenez vous, mon cher, de ces vers du grand poète de l'humanité:

Havvi dentro la languida tristezza
un non so che, che l'anima vezzeggia,
quando in petto gentile abita pace;
ma l'angoscioso duol strugge il piangente,
diletta figlia, e i suoi giorni son pochi.[1]

Puisque je suis tombé sur le sujet d'Ossian, il faut vous dire que dans le «Journal de Bouillon»[2] on annonce un livre d'un anonyme anglois, qui traite notre vénérable barde de haut en bas, et lui prodigue les titres polis de fou et d'insensé. Le journaliste est plus modeste, il se borne à nous dire très-positivement qu'Ossian n'est rien moins que poète. Assurément vous ne voulez pas, mon cher, que je m'en étonne et encore moins que je m'en fâche. Que conclure de tout cela? Qu'il y a de franches bêtes à Londres aussi bien qu'à Venise, et que pour être journaliste on n'est pas toujours juge compétent. Je crois que la meilleure façon d'y répondre est de poursuivre mon travail[3] sans me tourner ni à droite ni à gauche. Cependant nous verrons. M.r le comte Savioli[4] m'est connu depuis quelque temps par ses vers: et votre jugement sur son compte ne sauroit être plus juste. Faites-lui bien des complimens de ma part, mais que ce soient des compliments à la Taruffi et à la Cesarotti. Que ne vous dois-je pas, mon très-cher? Votre amitié pour moi est douée de la vertu électrique: elle se communique aux autres sans s'affoiblir. Vous m'accablez de louanges. Je sais bien que l'amitié ne se pique point d'exactitude, et qu'elle se fait même gloire d'un peu de partialité. Mais c'est trop, mon cher, votre enthousiasme sur mon compte n'a point de

1. Sono i vv. 60-4 della traduzione cesarottiana del poemetto *Croma* di Ossian. 2. «*Journal de Bouillon*»: è il «Journal encyclopédique», diretto da Pierre Rousseau e pubblicato nella piccola signoria di Bouillon, organo non soltanto francese ma europeo del partito dei filosofi parigini. 3. *mon travail*: la traduzione completa dei poemi di Ossian, che fu poi pubblicata nel 1772. 4. Dell'opera più nota di Ludovico *Savioli*, gli *Amori*, il Taruffi si era fatto editore nel 1758.

bornes. Je vous demande quartier. Il est vrai cependant que vous mêlez l'antidote au doux poison de la séduction. Le moyen de s'enyvrer de soi même quand on a sous les yeux de tels modèles que vos lettres? Savez-vous qu'il y a de quoi faire enrager l'élite des plus beaux esprits de la France? Que de grâces! que de sens! et au surplus quelle aisance inimitable! Votre stile coule de source, et c'est la source du goût le plus épuré. Je me traîne avec effort dans la carrière que vous parcourez en grand maître nonchalamment. Il me semble d'être Anacharsis qui se mêle d'écrire au plus poli des Athéniens.[1] Trève donc de louange, s'il vous plaît. J'aurois trop beau jeu, et malgré votre délicatesse je vous dirois vos verités trop nettement. D'ailleurs, il y a tant de gens, et quelles gens, qui se font un métier de s'entre-louer. Écartons-nous de la foule, aimez-moi, c'est mon éloge le plus beau. Dites bien des choses de ma part à M.r le M. Albergati;[2] mon attachement pour lui est extrême. Je suis ravi, enchanté de la noblesse de son caractère, et des marques singulières de la véritable politesse qu'il m'a donnée par sa lettre. Voilà de vos tours: c'est vous qui l'avez prévenu si favorablement pour moi. C'est à vous aussi d'achever votre ouvrage. En lui faisant vos adieux, rappellez-lui mon souvenir: faites qu'il me regarde comme le plus zélé de vos amis. C'est en dire assez. Adieu, mon aimable voyageur;[3] voyagez donc puisqu'il le faut, mais comptez que mon amitié vous suivra jusqu'au bout de l'univers. Adieu, je vous embrasse de tout mon coeur. Adieu.

1. Secondo la leggenda Anacarsi fu un savio scita che percorse a lungo la Grecia ai tempi di Solone. A lui l'abate Barthélemy intitolerà il suo celebre romanzo *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788). 2. Il marchese Francesco *Albergati* Capacelli, caratteristica figura della cultura bolognese settecentesca, noto come attore e commediografo. 3. *voyageur*: il Taruffi aveva annunziato al Cesarotti la sua prossima partenza per Varsavia.

IV

A MICHELE VAN GOENS[1]

[*Giudizi sul Metastasio, sul Goldoni e su Ossian.*]

Non vi lagnate per questa volta de' vostri librai, ma de' miei. Quando vi scrissi, consegnai ad un di costoro i libri, ed egli mi disse d'aver occasione di spedirgli per la via d'Augusta: con tal lusinga egli mi tenne più d'un mese, mandandomi sempre d'oggi in domani: annoiato di tali stancheggi ripresi i libri, e gli raccomandai ad un amico, il quale avendomi detto che la spesa dirittamente per la posta era troppo forte, e che in breve s'attendeva l'incontro d'una nave per l'Olanda, aspettai buona pezza invano. Feci per ultimo ciò ch'io doveva far prima: mi rivolsi al sig. ambasciador di Francia, il quale assunse di spedir il pacchetto a Parigi, e di là farvelo giunger con sicurezza. Mi vergogno veramente di tanti ritardi, e non vorrei che aveste a dir con ragione che la cosa non valea la pena d'esser tanto aspettata.

La pittura che voi mi fate del vostro carattere è appunto qual io la desidero, e se fosse dell'umor d'una volta potrei anch'io farmi onore dicendovi con Orazio: «utrumque nostrum incredibili modo / consentit astrum».[2] Voi sete «secondo il mio cuore» quanto il buon Davidde lo era secondo quello di Adonai.[3] (Permettete questa allusione ad un novello professore in lingua santa.)[4] Voi sete, posso dir l'unico, col quale io abbia intavolata una corrispondenza letteraria: io ho sino ad ora costantemente sfuggite siffatte cose. Convien far un lago di cerimonie, una scherma di lodi, mostrarsi sempre nel miglior punto di vista: ogni lettera diventa una dissertazione o un componimento: tutto ciò m'annoia

1. Dalle *Opere*, XXXV, pp. 129-40. Questa lettera non è datata, ma deve essere di poco posteriore a quella del van Goens, alla quale risponde, e che porta la data dell'8 febbraio 1768 (cfr. *Opere*, XXXV, p. 107). Il filologo olandese *Michele* Ryklof *van Goens*, professore di greco all'Università di Utrecht, era entrato in corrispondenza col Cesarotti, tramite il matematico Paolo Frisi, fin dal settembre del 1767. 2. *Carm.*, II, XVII, 21-2 («le costellazioni di ognuno di noi due si accordano in maniera incredibile»). 3. *Voi . . . Adonai*: penso che si riferisca al versetto biblico *II Reg.*, 7, 21: «Propter verbum tuum et secundum cor tuum fecisti omnia magnalia haec». 4. *novello . . . santa*: in quell'anno il Cesarotti aveva ottenuto la cattedra di lingua greca ed ebraica all'Università di Padova.

a morte. Forse però, senza ch'io m'accorga, c'entra qui un po' di malizia dell'amor proprio. Per esser tenuto da qualche cosa convien ch'io sia veduto di rado e in iscorcio. Il fondo delle mie cognizioni e la dose del mio spirito non sono tali da poter reggere all'osservazione non interrotta d'un occhio perspicace; è dunque forza ch'io mi tenga in economia, e ch'io non m'esponga ad una luce troppo viva e continua. Perciò vorrei che aveste la generosità di permettermi d'esser in molti e in molti capi un vero ignorante, e di mancar di spirito tutte le volte che ne avrò voglia. Così, prendendo come per grazia quel poco ch'io posso darvi, ne resterete abbastanza contento; laddove promettendovi molto, v'accerto che vi trovereste il più delle volte deluso. Questi sono i preliminari necessari se volete che la nostra corrispondenza proseguisca con passo eguale.

Voi avete tutti i titoli per esser detestato dai nostri critici di buon gusto, poiché osate stimar Goldoni e Metastasio. Sapete voi che cotesti signori si beffano altamente del primo? e se pur pure fanno qualche grazia al secondo, darebbero però tutti i suoi drammi per l'*Ulisse* dell'ab. Lazarini,[1] di cui se avete qualche conoscenza, Dio vel perdoni. Io mi compiaccio per altro di avervi per compagno in questa come in varie altre eresie letterarie. Approvo il vostro giudizioso riflesso sopra l'ariette di Metastasio: non parmi però che tutte siano così spiccate dalla situazion di chi parla, né che contengano una comparazione o un tratto di spirito. Quella per esempio di Sabina nell'*Adriano*, «Digli ch'è un infedele», e nello stesso dramma quella di Farnaspe, «S'io non ti moro a lato», nel *Tito* quella di Sesto, «Se mai senti spirarti sul volto», quell'altra di Catone, «Con questo nome in fronte» non sono di questo genere.[2] Credo che, esaminando, se ne troverebbero varie altre. Ma generalmente egli pecca assai spesso su questo articolo. Pure confesso ch'io sono più sensibile agli altri suoi difetti, come alle scene oziose, alle galanterie subalterne, ai colpi

1. Allude alla celebre tragedia *Ulisse il giovane* del già ricordato Domenico Lazzarini (cfr. la nota 8 a p. 484), che il Cesarotti in un'altra lettera (del 15 gennaio 1801 a Francesco Rizzo, qui non riprodotta) definiva «fredda, trista e servile imitazione delle tragedie greche». 2. *Quella . . . genere*: le ariette citate appartengono rispettivamente ai seguenti melodrammi: *Adriano in Siria*, atto II, scena I; e atto I, scena XIV; *La clemenza di Tito*, atto II, scena XV; *Catone in Utica*, atto I, scena I.

di teatro che nascono più dal poeta che dalla cosa. Ma lo stile e il sentimento compensano di gran lunga le sue mancanze: una delle sue scene patetiche val per tutte le tragedie di costoro che si credono in dritto di annoiarci con Aristotele alla mano.

Quanto a Goldoni,[1] s'egli avesse tanto studio quanto ha natura, s'egli scrivesse un po' più correttamente, se il suo ridicolo fosse alle volte più delicato, se le sue circostanze gli avessero permesso di comporre un minor numero di commedie e di lavorarle di più, parmi che potrebbesi con molta franchezza contrapporlo a Molière, il quale oserò io dirvi che mi sembra che venga piuttosto idolatrato che ammirato da' suoi Francesi. Egli non ha che quattro o cinque commedie, l'altre son farse per divertir il basso popolo; e a sentir i critici nazionali sembra ch'egli abbia esauriti tutti i soggetti. Goldoni ha spinta molto innanzi la commedia *morata*,[2] anzi può dirsene il padre, giacché egli non ha tanta coltura per andarne a cercar il modello appresso l'altre nazioni. La sua mediocrità nell'erudizione fa in questo punto il suo elogio; egli deve tutto al suo genio. Il sig. Diderot dice che sino ad ora non si sono posti sul teatro se non se i caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in scena le condizioni della vita.[3] Egli s'è scordato che Goldoni aveva molto prima eseguito con gran successo ciò ch'egli progetta compiacendosi come d'una sua vista particolare. Non è però meraviglia che questo illustre letterato siasi scordato di ciò, giacché seppe anche scordarsi che il suo *Figlio naturale* sia precisamente il *Vero amico* del comico veneto, benché a dir vero ingentilito e migliorato dal francese. Sopra tutto Goldoni m'incanta nelle sue scene di *tableau*.[4] Ma, convien dirlo, egli è troppo fecondo: dopo Lopez di Vega non so qual altro abbia scritto tante commedie. Ora se ne fa in Venezia un'edizione compiuta in 40 tomi, di cui ne sono già usciti 10.[5] Egli la fa in vista del suo interesse: vorrei che ne facesse un'altra di molto minor mole, unicamente per la sua gloria. Mi duol ve-

1. *Quanto a Goldoni*: il giudizio che segue è uno dei primi veramente notevoli nella storia della critica goldoniana, anche per il confronto col Molière, che qui è per la prima volta impostato. 2. *morata*: di costume, di carattere. 3. *Il sig. Diderot . . . vita*: negli *Entretiens sur le «Fils naturel»* (1757), e nel trattato *De la poésie dramatique* (1758). 4. *scene di tableau*: d'assieme. 5. *edizione . . . 10*: allude all'edizione Pasquali, iniziata nel 1761 e rimasta interrotta al tomo XVII.

ramente di veder alcune delle sue commedie disgustar i conoscitori, quando potrebbero rendersi perfette con leggerissimi cangiamenti. È anche gran discapito che molte delle migliori sono scritte in dialetto veneziano, che non può esser gustato fuori d'Italia. Del resto voi mostrate d'esser all'oscuro che questo celebre scrittore si trova da tre anni a Parigi.[1] L'aver qui a fare con un gentiluomo padron di teatro,[2] che conosceva assai meglio qual differenza passi tra cinque e tra dieci diecine di ducati che tra un'opera di genio e una sconciatura, lo indusse a cercar fortuna fuor della patria, e andò a Parigi per direttore della Commedia Italiana.[3] Qui pure ebbe le sue molestie, e il sig. Diderot non credette di disonorarsi col tentar di screditare un ospite così illustre, solo perché i nemici dell'enciclopedista trovavano grandissima somiglianza tra le due commedie di esso e quelle del Goldoni,[4] senza che questo abbia mai mostrato di accorgersene. L'aria di Parigi non giovò molto, a dir vero, ai talenti del nostro comico: egli cessò d'esser originale, e prese ad imitare quella certa leggerezza delicata che caratterizza le *petites pièces*[5] francesi senza molto successo. Le due ch'egli di là mandò a Venezia confermano il mio giudizio.[6] Dopo varie amarezze pensava di lasciar la Francia, ma inaspettatamente trovò grazia alla corte, e fu fermato per maestro di lingua italiana appresso madama Adelaide.[7]

Niente può esservi di meglio pensato quanto ciò che voi dite intorno la sublimità dello stile creduta sinora propria degli Orientali. Ma nelle poesie di Ossian io ci trovo inoltre una sublimità di sentimento e un eroismo così delicato che non sembra molto conciliabile col carattere del suo secolo e della sua nazione, anzi pur

1. *questo . . . Parigi*: in realtà il Goldoni era a Parigi fin dal 1762, cioè da sei anni. 2. *gentiluomo . . . teatro*: Francesco Vendramin, proprietario del teatro di San Luca. 3. *andò . . . Italiana*: non andò il Goldoni a dirigere la *Commedia Italiana*, ma più umilmente a rinnovare gli *scenarii* invecchiati di quel vecchio teatro, e a scriverne di nuovi (Ortolani). 4. *tra . . . Goldoni*: oltre la materia del *Fils naturel*, ricordato sopra dal Cesarotti, Diderot trasse dal Goldoni, e precisamente dal *Padre di famiglia*, l'argomento del *Père de famille*. Sull'atteggiamento del Diderot verso il Goldoni cfr. anche i *Mémoires*, III, 5. 5. *petites pièces*: brevi azioni teatrali comiche da uno a tre atti che venivano rappresentate dopo quelle in cinque atti. 6. *Le due . . . giudizio*: tra il 1763 e il 1768 il Goldoni mandò da Parigi a Venezia parecchie commedie (tra cui *Il ventaglio*, la trilogia di *Zelinda e Lindoro*, *Gli amanti timidi*); difficile perciò stabilire a quali tra queste alluda il Cesarotti. 7. *madama Adelaide*: la primogenita di Luigi XV.

della natura umana in un tale stato. Quand'anche voglia supporsi che quei poemi celtici non siano veramente del figlio di Fingal, conviene ad ogni modo accordare che sono d'una antichità così remota che la mia difficoltà conserva ancor la sua forza. Per poterne discorrer con fondamento converrebbe esser al fatto del vero spirito di quel popolo, ed averne una storia seguita e particolareggiata. Ma dove sono i monumenti? Quel poco che ne sappiamo dagli storici greci e latini ci rappresenta i Caledoni in un punto di vista affatto diverso da quello in cui Ossian ce li dipinge. Il sig. Blair,[1] professor di belle lettere a Edimburgo, pubblicò una dotta *Dissertazione* a questo proposito, in cui raccoglie una serie di circostanze atte, secondo lui, a spiegar questo singolare fenomeno. Le sue osservazioni son giudiziose, ma confesso che non m'appagano interamente. Le circostanze ch'ei mette in campo sono in gran parte comuni a molte altre nazioni, pure i loro antichi poeti non somigliano punto ad Ossian per questo capo. S'io compisco mai questa traduzione, penso di dirne anch'io qualche cosa, prendendola per un'altra parte. La mia idea potrà sembrar una stravaganza, ma s'io giungessi a provarla, converrà confessare che Ossian è il più gran genio che sia mai comparso sulla scena poetica. Attendo intanto il vostro giudizio e i vostri riflessi: forse sono anch'io attaccato senza accorgermene dal contagio dei traduttori: confesso che sento per questo poeta un entusiasmo straordinario. Non è ch'io non ne conosca i difetti; ma le sue bellezze mi sembrano innumerabili e trascendenti. Correggetemi, illuminatemi.

Non so dirvi per altro quando potrò proseguire il lavoro intrapreso. Il Magistrato de' Riformatori dello Studio di Padova s'è fitto in capo ch'io debba attendere a tradur qualche opera dal greco per uso delle stampe di Venezia.[2] Un tal progetto non è molto di mio genio; ma, oltreché mi conviene ubbidire, cotesti signori mi persuadono inoltre con un argomento stringente, quest'è che si mostrano disposti a pagare le mie fatiche. L'autore dell'opera la più originale ed interessante qui tra noi potrebbe benissimo consumarsi d'inedia tra 'l fumo degl'incensi, come quel Menecrate alla mensa di Filippo. Per me confesso che ci vuol qualche

1. Sul *Blair* e la sua *Dissertazione* cfr. la nota a p. 93. 2. *Il Magistrato . . . Venezia*: cfr. su questo punto, a p. 287, il cappello al *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca.*

cosa di più solido che un po' di lode per impegnarmi. Il sentimento non è molto eroico, ma è assai naturale in chi ha passata la prima gioventù. Senza esser punto interessato, trovo che un po' di agio e la quiete è quanto si può ragionevolmente bramar nella vita. Fuvvi un tempo in cui mi lasciava solleticar un po' più della gloria (benché sarei ridicolo se mi dessi a credere che una certa gloria luminosa potesse giammai appartenermi), pure questa bella chimera mi sedusse alcun poco: ma poiché osservai più dappresso quanto ella sia distribuita a capriccio, quante pene ci costi, a quante brighe ci esponga, quando vidi che per dieci freddi lodatori ci procaccia cento invidiosi malevoli, mi son messo in una calma perfetta su questo punto, e pago di non esser disprezzabile a me stesso e agli occhi di qualche amico sincero e discreto, rinunziai del tutto al progetto di farla da venturier letterario. S'io fossi uno di quei felicissimi ingegni a cui basta il volere per produr sempre qualche opera singolare e distinta, vorrei anch'io incalorirmi un po' più perché la gloria e 'l diletto sarebbero comperati a buon prezzo. Ma nella mia mediocrità il più picciolo lavoro di spirito mi gravita nella fantasia e la soverchia. Se l'opera è un po' lunga, io non ho mai riposo finché non è terminata: quell'idea mi perseguita per tutto e non mi lascia un momento né solo né accompagnato, e posso dir con verità che ho addosso una specie di febbre. Ora senza esser molto sparso nella società non son però uomo da troncar ogni commercio con essa, e andarmi a seppellir come Democrito per trar dal suo pozzo la verità.[1] Ciò fa ch'io mi contento di costeggiar i lidi della letteratura, senza mettermi in alto mare, e a riserva di qualche bagattella galante o ufiziosa non ho mai fatto di mio cosa che vaglia la pena d'esser letta. Io mi soglio applicar alcuni versi d'un uomo di spirito mio amico:

Ve l'ho già detto, ed or vel torno a dire,
che la poltroneria mi dà la vita,
e vo' far poco e adagio, ovver morire.[2]

1. *seppellir . . . verità*: Democrito passò gran parte della sua vita nella città natale di Abdera, unicamente intento ai suoi studi. 2. Sono versi tratti da un sonetto *Agli amici* di Gasparo Gozzi, raccolto nelle *Rime piacevoli*. Il primo verso è propriamente: «Già ve l'ho detto ed or torno a ridire».

Eccovi una sincera confessione del mio carattere e della mia forma di pensare su questi punti. Pure le cortesi espressioni della vostra dolce amicizia avrebbero di che sedurmi, e s'io non fossi ora alle prese colla Legge Vecchia,[1] potrei forse mettermi di proposito a lavorar questo piano di *Poetica*,[2] bench'io vegga quanto son lungi dall'aver i talenti e i lumi necessari per questa impresa. Il vostro confronto me lo fa sentire più vivamente; veggo dalle vostre lettere stesse che voi possedete il sistema, del quale io non ho se non se qualche idea mal seguita, abbondate di cognizioni sussidiarie, e avete il dono delle lingue quanto un apostolo nella Pentecoste. Invece dunque di spronar me, stimolate voi stesso, ed arricchite le lettere di questa bell'opera per cui siete fatto. Intanto, lungi dal far qualche conto sopra i miei sparsi capitali, disponetevi piuttosto a lasciarmi bottinar[3] sopra i vostri. Fatemi parte delle produzioni del vostro spirito: è ben giusto che l'amico opulento soccorra all'indigenze del meno agiato.

Voi m'avete fatto cenno di certi componimenti polari.[4] Questo è parlar di cibi delicati ad un ghiotto. Se vi trovate averli alle mani, mi farete un distinto regalo a trasmettermegli.

L'edizione dell'Ariosto fatta dall'Orlandini[5] è compiuta, ma piena di scorrezioni. Addio.

1. *Legge Vecchia*: il *Vecchio Testamento*, al cui studio il Cesarotti si dedicava in qualità di professore d'ebraico. 2. *piano di Poetica*: fin dalla sua prima lettera il van Goens aveva invitato il Cesarotti a realizzare il suo vecchio progetto di un'opera filosofica sulla poesia, progetto accennato nella fine del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (qui a p. 85). 3. *bottinar*: far bottino, predare. 4. *componimenti polari*: nella lettera a cui il Cesarotti risponde, il van Goens aveva fatto cenno ai frammenti dell'*Edda*, pubblicati dal Mallet nei suoi *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, Copenhague 1756. 5. L'edizione Orlandini dell'*Orlando furioso* era uscita a Venezia in due tomi nel 1731, seguita nel 1741 da una seconda in quattro tomi.

V

A MICHELE VAN GOENS[1]

[*Poeti tedeschi e poeti primitivi.*]

Io arrabbio di dispetto e di noia: il mio povero Ossian è ben da compiangersi: non c'è alcuno che voglia incaricarsi di questo deposito;[2] ed io mi trovo costretto a scomparir senza colpa. Resta dunque ch'io m'addrizzi a voi. Prescrivetemi il modo preciso ch'io debbo tenere per farvelo giungere, ed io lo eseguirò puntualmente.

Godo di veder la vostra giudiziosa critica libera del paro e indulgente conciliar insieme l'esattezza ed il candor d'animo. Questo non è certo il metodo della corrente de' nostri satrapi letterari. Satirici maligni o ridicoli entusiasti, mettono in cielo gli antichi per cacciar sotterra i moderni. In luogo di bilanciar i pregi e i difetti, e formar con questo mezzo un giudizio esatto e ragionevole, non rilevano che gli ultimi, come se alcuno scrittore ne andasse esente, e con un maligno silenzio nei loro artifiziosi estratti sorprendono la semplicità dei lettori, e danno loro a credere che l'opera censurata non sia che un tessuto d'errori e d'imperfezioni.

Voi mi toccate il cuore lodandomi i poeti tedeschi. Sapete voi ch'io ne sono innamorato al par di voi stesso, benché non sia in caso di gustare gli originali, e non ne abbia letto che alcuni pochi componimenti nelle traduzioni francesi? Parmi che l'esser comparsi più tardi dell'altre nazioni sulla scena poetica abbia confluito molto a perfezionarli. Essi conservano quell'amabile semplicità e per così dire quella freschezza di natura che sembra caratterizzar le prime produzioni di tutti i popoli, e sono nel tempo stesso a portata di profittar dei lumi del secolo, della moltiplicità dei grandi modelli e del gusto della buona critica che la vera filosofia ha sparso in questo genere di studi. Le *Poesie*

1. Dalle *Opere*, XXXV, pp. 157-61. Anche questa lettera non ha data, ma sarà di poco posteriore a quella del van Goens, scritta il 24 marzo 1768 (cfr. *Opere*, XXXV, p. 141), alla quale essa risponde. 2. *di questo deposito*: cioè di far pervenire al van Goens, che li aveva chiesti, i volumi delle traduzioni ossianiche.

di Haller, gl'*Idilli* di Gesner e la *Morte di Adamo* di Klopstok[1] sono le sole cose che mi giunsero alle mani, e m'incantarono estremamente. Io trovo ch'essi hanno sfiorato le bellezze delle altre nazioni scansando maestrevolmente i loro difetti: senza esser grossolani hanno la semplicità dei Greci, e sono ingegnosi al par dei Francesi senza far sempre pompa di spirito a spese della natura e del sentimento. Ove si trova in tutta l'antichità cosa sì delicata come *Il primo navigatore*, e la novella di Zemia e Gulindi?[2] Ardo sopra tutto di voglia di legger la *Messiade*:[3] ragguagliatemi se siane ancora uscita la traduzione.

Dei *fabliaux* non ho altra conoscenza che quella che ne dà il co. di Caylus[4] nella sua *Memoria* inserita fra l'altre dell'Accademia. Io non sono di quelli che trattano da rancidumi tutte le cose scritte in un linguaggio alquanto antico. Per lo contrario quella semplice rozzezza spesso m'alletta più che il raffinamento de' tempi più colti. Mi piace di veder le prime tinte dell'eleganza nascente. Io mi sono fatto uno studio di legger tutti i nostri più antichi italiani. Non pur Dante nelle sue poesie liriche, ma Guido,[5] Cino ed altri ancora più antichi hanno delle cose ammirabili, espressioni energiche, immagini vive, tratti toccanti. Per esempio non è forse una gentilissima pittura questa di Guido Cavalcanti?

In un boschetto trovai pastorella
più che la stella bella al mio parere:
capelli avea biondetti e ricciutelli;
e gli occhi pien d'amor, cera rosata:
con sua verghetta pasturava agnelli,
e scalza, e di rugiada era bagnata;
cantava come fosse innamorata,
era adornata di tutto piacere.[6]

1. Su *Haller* e su *Gessner* (autore del poemetto *Il primo navigatore*, ricordato più avanti dal Cesarotti) cfr. le note 6 a p. 437 e 2 a p. 409; sulla *Morte di Adamo*, la nota 5 a p. 484. 2. *la novella . . . Gulindi*: del Wieland, su cui cfr. la nota 2 a p. 437. 3. La *Messiade*: il capolavoro del Klopstock, pubblicato fra il 1748 e il 1773. Il van Goens gli manderà la traduzione inglese del Colliser, l'unica allora esistente (cfr. *Opere*, XXXV, p. 166). 4. *co. di Caylus*: celebre archeologo e letterato francese (1692-1765), pubblicò una raccolta di *Fabliaux* nel tomo XX dei «Recueils de l'Académie des Inscriptions». 5. *Guido*: Cavalcanti. 6. Sono i primi otto versi della famosa ballata. Mantengo naturalmente il testo del Cesarotti.

La mescolanza della religione colla galanteria, regalo dello spirito cavalleresco, e l'assurda metafisica di que' tempi guastarono le opere dei nostri antichi. Essi sminuzzarono l'anima in mille parti: anima, mente, cuore, spirito sono altrettanti enti distinti che si accapigliano tra loro, benché spesso, rappattumatisi nello stesso componimento quando men si aspetta, diventino una cosa stessa. Lo spirito, di più, generò molti figli detti «spiritelli» che sono i principali agenti di quelle poesie: l'uno parla, l'altro risponde, e fanno tra loro un vero *galimatias*.[1] Del resto quanto ho detto di sopra basta per farvi intendere ch'io gradisco al sommo il regalo che meditate di farmi.[2] Intanto vi ringrazio del saggio che me ne avete trasmesso.[3] Quella peccatrice m'ha fatto molto ridere: vi so dire ch'ella ha ben rotto lo scilinguagnolo, come si dice tra noi. Ella dice a que' santi le lor verità, ed essi ben le meritarono per la loro durezza. Questo è il carattere dei divoti, d'esser importuni vivi e morti. La canzone del salce è ancora più di mio genio. Ella è semplice e toccante, ed io la gustai estremamente.

Ho letto il libro di M.r Mallet,[4] e ne ho fatto qualche uso nelle mie *Osservazioni* sopra Ossian. Accennandomi dei componimenti nati sotto il polo, io credea che parlaste in rigor di termine. Lo Scheffero[5] rapporta due piccole canzonette lappone ch'io ho tradotte. Mi lusingava che La Condamine[6] o Maupertuis[7] potessero averne fatta qualche raccolta. Addio.

1. *galimatias*: chiacchierata. 2. *il regalo . . . farmi*: allude alla promessa, fattagli dal van Goens (cfr. *Opere*, XXXV, p. 153), di inviargli una raccolta di *Fabliaux et contes*, dei secoli XII-XV, e un'altra di antiche poesie inglesi (*Reliques of ancient english Poetry*, pubblicate nel 1765 da Thomas Percy). 3. *saggio . . . trasmesso*: il van Goens gli aveva inviato, in appendice alla sua lettera, la trascrizione (che non ci è pervenuta) di due antiche poesie inglesi. Il Cesarotti allude appunto ad esse nelle righe che seguono. 4. *il libro . . . Mallet*: i *Monuments* ecc. del Mallet, sui quali cfr. la nota 4 a p. 498. 5. *Scheffero*: Johann Scheffer (1621-1679), erudito alsaziano, autore di un'opera intitolata *Lapponia, seu gentis regionisque lapponicae descriptio accurata* (1673). 6. Sul *La Condamine*, celebre viaggiatore francese del Settecento, cfr. la nota a p. 325. 7. Piuttosto che del famoso matematico penso che il Cesarotti intenda parlare di Jean-Baptiste Drouet du *Maupertuy* (1650-1730), autore di una *Histoire générale des Goths* (1703).

VI

A SAVERIO MATTEI[1]

[*Traduzioni della Bibbia e di scrittori greci.*]

Padova, 11 giugno 1778.

Mi rallegro che abbian trovata qualche grazia dinanzi al vostro tribunale i miei *Ragionamenti*[2] che vanno dietro alle due tragedie del Voltaire. Io gli ho scritti molti anni fa, e gli avrei certamente migliorati e rettificati in più d'un luogo, se avessi dovuto ristamparli, specialmente dopo aver letto le vostre maravigliose ed incomparabili dissertazioni su queste materie.[3] Confesso ch'io stava con molta trepidazione del vostro giudizio. Io vi metto assolutamente alla testa dell'areopago letterario, né avrei saputo come o a chi appellarmi da una vostra sentenza condannatoria. Or che ho la buona sorte di trovarvi favorevole, sfido francamente tutti gli Eaci e i Radamanti, non che un intero esercito de' nostri giudici triobolari.[4]

Ho letto nuovamente il vostro discorso sopra i tragici greci,[5] e lo trovo sempre più sorprendente. Non poteva immaginarsi niente di più solido, di più nuovo e di più felice, né trattarsi con maggiore sceltezza di erudizione e forza d'ingegno. Questo è il solo sistema che può giustificare i tragici greci di tante apparenti incongruenze, che in ogn'altro modo riescono inescusabili. Voi mi consolate facendomi toccar con mani che la scena dei Greci era discretamente variabile; giacché non ho mai saputo adottare come un canone inrefragabile quella scrupolosa unità di luogo contraria alla natura de' fatti che hanno preparamento e viluppo. Se avessi dovuto tradurre i tragici greci, credo che, senza essermi

1. Dalle *Opere*, XXXV, pp. 270-6. *Saverio Mattei*, giureconsulto, orientalista e musicofilo calabrese (1742-1795), noto soprattutto per la sua traduzione in strofette metastasiane dei *Libri poetici della Bibbia* (Napoli 1766-1774). 2. *Ragionamenti*: quelli *Sopra il diletto della tragedia* e *Sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, ambedue riportati in questo volume. 3. *dissertazioni . . . materie*: allude alla *Dissertazione sulla «Chioma di Berenice» di Callimaco e di Catullo* e alla *Maniera d'interpretare i tragici greci*, stampate a Siena (1776-1778). 4. *triobolari*: che valgono un triobolo (moneta greca di scarso valore). 5. *discorso . . . greci*: la *Maniera d'interpretare i tragici greci*, citata.

incontrato col vostro sistema, ci avrei aderito così per istinto, trasportando in versi lirici rimati i pezzi di maggior passione e scritti con metodo diverso. Ma certamente adesso disperarei di potermi accostare all'eccellente traduzione che avete fatto di quella scena dell'*Ecuba*,[1] che mi mette in un furioso desiderio di vedere un'intiera tragedia da voi tradotta in un modo così naturale e mirabile.

In prova che il vostro discorso ha fatto un vero effetto sopra il mio animo, devo chiamarmi in colpa dinanzi a voi d'un peccato non indifferente, ed è quello di aver inavvedutamente aderito al pregiudizio de' nostri pedanti, ch'escludono i drammi del Metastasio dal numero delle genuine tragedie. Ciò fece ch'io non ne parlassi ne' miei giambi intorno a' tragici antichi e moderni.[2] Posso però pregiarmi, a differenza di costoro, di aver sempre ammirato Metastasio come uno dei più sovrani poeti che sieno mai stati al mondo.[3] Del resto, non mi crediate punto più parziale de' moderni che degli antichi. Io mi pregio in queste materie della perfetta neutralità; e se talora sembro un po' più sensibile a' difetti che alle virtù dei Greci questo non è che per l'odio che mi destano i nostri miserabili critici, che esaltano costantemente gli antichi a spese de' moderni, e rinegano il buon senso per trasformare in pregi anche i loro vizi.

Veniamo alle cose vostre. Voi v'ingannate se credete che io possa adularvi, e che le mie espressioni non nascan dal cuore. Voi vi offrite di cambiare nella vostr'opera quel che a me non piacerà senza esame, come se il mio gusto sia più fino e più sicuro del vostro. Comunque sia, per darvi una prova del mio candore vi compiego un foglio de' passi che crederei che potreste ritoccare nella vostra traduzione. Egli è certo che, quanto alla sagacità critica che risplende nelle dissertazioni e nelle note, non vi può essere che una voce di applauso. La traduzione in generale è felicissima, disinvolta ed originale: i *Salmi* possono chiamarsi vostri, giacché voi per lo meno fate a metà con Davide. Il vostro modo di

1. *Ecuba*: la tragedia di Euripide. 2. *giambi . . . moderni*: allude ai suoi *Iambi de poetis tragicis*, stampati la prima volta nel 1762 con le traduzioni del *Cesare* e del *Maometto* di Voltaire e i due *Ragionamenti*. Degli italiani vi sono ricordati solo il Maffei e il Conti. 3. *Posso . . . mondo*: sull'ammirazione del Cesarotti per il Metastasio cfr. qui, a pp. 481-2, l'elogio nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, e il giudizio nella lettera al van Goens riportata in questo volume, a p. 492.

tradurre adegua tutte le mie idee in questo proposito. Chi sa tradur così, merita di esser posto fra gli originali ben più che fra i traduttori. Potrebbe non pertanto in qualche luogo non piacere interamente a tutte le classi per qualche negligenza, per qualche scarsezza di rime nelle canzoni libere, e per qualche non grato concorso di vocali, che non di rado s'incontra ne' versi, cose a cui le schizzinose orecchie de' nostri potrebbero esser troppo sensibili. Mi taccereste voi di temerità, se osassi confortarvi a ritoccare alcuni luoghi almeno per adattarvi alla nostra superstizione, e sapete che questa è una divinità, a cui bisogna o poco o molto sacrificare ad ogni costo? Ho stimato ancora notarvi tutti i versi sdruccioli posti a caso: non parlo dei componimenti intieri in tal sorta di versi, parlo di quei che si frammischiano e ch'io vorrei che non si frammischiassero se non quando esprimessero qualche cosa che richiedesse la novità di tale straordinaria cadenza, come sono quegli ammirabili e divini sdruccioli che frammischiate nella traduzione del salmo «Diligam te, Domine». Ne' luoghi segnati forse il mio affetto per voi mi avrà reso un poco timido, e forse io stesso sono un poco più superstizioso di quel ch'io creda, e mi figuro di poter dispiacere a taluno qualche cosa che forse non dispiacerà; ma in ogni modo la nostra amicizia non soffre ch'io vi dissimuli ciocché sento e che parmi di esser di maggior vostra gloria.

Intanto datemi ancor voi prova della vostra sincerità. Non sarà difficile che, dopo terminata la traduzione di Demostene, io debba lavorare intorno all'Omero. Per dare a me stesso un saggio delle mie forze ho tradotti i primi 500 versi dell'*Iliade*, e se tutto potesse continuar così, non potrei esser discontento della mia fatica. Se mai accadesse ch'io dovessi daddovero esercitarmi in questo formidabile lavoro, mi raccomanderò caldamente a' vostri lumi, giacché in tal caso sarebbe mio pensiero di arricchire il testo di tutte le annotazioni ed illustrazioni più ragionevoli. Vi accludo anticipatamente questi 500 versi, su de' quali aspetto un particolare e minuto vostro giudizio; ma il piacer di discorrer con voi mi fa abusar della carta e dell'ozio vostro. Continuate ad amarmi, ed accertatevi che io sono con tutto lo spirito.

VII

A CLEMENTINO VANNETTI[1]

[*Sulle epistole del Vannetti al Monti.*]

Ebbi successivamente e lessi con sommo piacere le due sue poetiche epistole[2] piene di sapore e di grazia. Il buon gusto critico, la disinvoltura dello stile, la finezza delle allusioni, il sale e l'urbanità degli scherzi che regnano ugualmente in ambedue, le rendono così pregevoli che potrebbero far onore, per non dir invidia, ad Orazio. Se queste espressioni sembrano forse caricate alla sua modestia, ella non deve incolpar che se stesso, giacché scrive in modo che non si può con lei esser ingenuo senza parer lusinghiero. Merita anche somma lode il suo assunto di purgar il Parnaso italiano dalla corruzione che lo minaccia. Vorrei però ch'ella non si contentasse di compier l'uffizio sol per metà, e che censurando un difetto non usasse troppa clemenza col suo contrario. La gonfiezza, la preziosità dello stile, il francesismo, il barbarismo e la pedanteria scientifica erano vizi ben degni della sua sferza: ma non la meritano meno la vacuità d'idee, la magrezza, la timida superstizione, la servile imitazione, l'abuso della mitologia, il fraseggiamento ozioso, le cruscheggianti ricerche che formano tutto il merito d'un'altra classe de' nostri verseggiatori. M'inganno io forse credendo che la nausea promossa giustamente in lei dagli sgraziati e fanatici imitatori degli scrittori oltramontani l'abbia messo di mal umore anche coi loro originali innocenti? A ciò vorrei attribuire l'epiteto di fumoso e quasi idropico che dà a Thomas,[3] qualità ch'io confesso di non riconoscere in lui, non parendomi che il suo stile sia sconveniente né alla grandezza dei soggetti, né alla sublimità dell'oggetto ch'ei si propone, né alla specie di lettori

1. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 52-4. La lettera non ha data, ma dalla risposta del Vannetti (riprodotta anche in questo volume) che è del 17 giugno 1780, si trae che questa del Cesarotti deve essere di poco anteriore. Su questa corrispondenza tra il Cesarotti e il Vannetti cfr. la Nota introduttiva al secondo. 2. *due . . . epistole*: due epistole di tipo oraziano indirizzate al Monti e composte nel 1779 e nel 1780. 3. *l'epiteto . . . Thomas*: nella nota 14 alla sua seconda epistola al Monti il Vannetti aveva definito il Thomas «fummosissimo e direi quasi idropico» (cfr. C. Vannetti, *Opere italiane e latine*, VI, Venezia, Alvisopoli, 1831, p. 223). Sul Thomas cfr. la nota 4 a p. 359.

a cui s'indirizza. Io la trovo anche un po' severo coi poeti tedeschi, tra' quali vorrei domandar grazia per l'amabile e virtuoso Gesner. Essi hanno, non v'ha dubbio, i loro difetti; ma i nostri, i latini e i greci ne mancano? e nella letteratura non meno che nella morale, non è questa una legge inevitabile dell'umanità, che l'uomo il più grande partecipi almeno del vizio ch'è finitimo alla sua virtù? Ella vede, sig. cavalier gentilissimo, ch'io non mi sono poi fatto una legge di lodar tutto senza qualche eccezione; e l'aver cuore di avanzarle questi dubbi malgrado la dolce seduzione d'un cenno inaspettato di lode uscito dalla sua penna sopra di me,[1] parmi un tratto di rigidezza stoica che può rassicurarla per sempre sulla mia eroica sincerità. Del resto, malgrado qualche apparente diversità nelle nostre opinioni, io amo di credere che siam d'accordo. Ho troppo interesse a pensar così: ella non ha che a far dei versi per aver sempre ragione. L'Italia, com'ella ben dice in una sua nota,[2] aspetta il suo Boileau. Il sig. cav. Vannetti può esser il Boileau italiano senza che disprezzi Quinault[3] o faccia una cattiva apologia della prima strofa di Pindaro.[4] Mi continui la sua buona grazia, e mi creda colla più affettuosa stima.

VIII

A CLEMENTINO VANNETTI[5]

[« *Arricchire l'erario della nostra lingua.* »]

Padova.

Io ho bisogno di tutta quella virtù da cui deriva il suo nome per farmi perdonar l'eccesso della mia tardanza a rispondere al suo pregiatissimo foglio dei 17 dello scorso. Non è già ch'io non

1. *cenno . . . sopra di me*: nella citata epistola al Monti il Vannetti aveva ricordato, fra i migliori poeti contemporanei d'Italia, il «caldo Cesarotti». 2. *in una sua nota*: nella nota 49 alla stessa epistola il Vannetti aveva detto: «Noi abbiamo de' Perrault e de' Marets in Italia, e aspettiamo un Boileau» (cfr. *Opere italiane e latine*, ed. cit., VI, p. 230). 3. Philippe *Quinault* (1625-1688), autore di tragedie e di libretti per musica, è ricordato dal Boileau nell'*Art poétique* con i versi famosi: «Si je veux exprimer un auteur sans défaut, / la raison dit Virgile, et la rime Quinault». 4. *faccia . . . Pindaro*: come aveva fatto appunto il Boileau, in polemica col Perrault, nelle *Réflexions critiques sur Longin*. 5. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 59-66. Risponde alla lettera del Vannetti del 17 giugno 1780, pure riportata in questo volume.

potessi scemar la mia colpa con varie scuse plausibili, ma credo meglio lasciar a lei tutto intero il merito del perdono, valendomi per mediatore del suo favorito Orazio. La sua lettera sopra la traduzione del Corsetti[1] ch'io non ho letta, e dopo la sua censura non ho veruna voglia di leggere, è piena di sensatezza e di gusto. Ella è tra i pochissimi che a' nostri tempi meritino l'apostrofe oraziana « docte sermone utriusque linguae »,[2] e si mostra perfettamente iniziato in tutti i misteri dell'arte dello stile, comunemente sconosciuta in Italia. Alcuni fra noi sono come i Moscoviti, cui, al dire di Montesquieu, bisogna scorticare per dar loro del sentimento,[3] e per cui i pungoli delicati della locuzione sono interamente perduti: altri affettano un *purismo* inanimato, e giudicano dell'espressioni sull'autorità dei dizionari: ma il senso esquisito della bellezza intrinseca dei termini, l'analisi filosofica del loro valore, la finezza di giudicar fra due espressioni apparentemente sinonime è un dono di pochi eletti, fra cui ella tiene un posto assai ragguardevole. In somma in questa sua lettera io non trovo che da lodarla a suo dispetto. Solo volendo sofisticare, affin di piacerle, giacché ella brama le censure, come gli altri vanno a caccia degli elogi, potrei dir che nell'esame critico fatto all'interprete parmi di subodorare una prevenzione forse eccedente per l'originale; ma siccome ella non tratta questo punto *ex professo*, così non mi credo in diritto di fargliene ancora una colpa.

Approvo molto ch'ella si proponga di estendere la sua censura poetica all'altra classe di difetti che avvilisce il Parnaso italiano. Non è però mestieri che io le additi o i componimenti o gli autori. Oltreché io amerei piuttosto la critica ideale che la personale, i vizi accennati si trovano sto per dire in quasi tutte le opere dei poeti italiani che si piccano di conservar intatto il buon gusto nazionale. La servile imitazione, la superstizion della lingua, la scarsezza dell'idee, la timidezza eccessiva nello stile, l'abborrimento a tutto ciò che sente di novità o d'arditezza anche la più felice,

1. *lettera . . . Corsetti*: cfr. la nota relativa nella lettera del Vannetti del 30 agosto. 2. Orazio, *Carm.*, III, VIII, 5, dice esattamente: « Docte sermones utriusque linguae » (« Dotto conoscitore di ambedue le lingue »); e intende del latino e del greco, mentre il Cesarotti allude all'italiano e al latino. 3. *Moscoviti . . . sentimento*: cfr. *De l'esprit des lois*, in *Oeuvres*, I, Paris, Hachette, 1908, p. 316.

sono i caratteri dominanti dell'italianismo,[1] e, se volessi citar dei nomi, Venezia, Padova, Verona, per non estendermi più oltre, potrebbe somministrarmi più d'un esempio. Un vano fraseggiamento detto poetico, tratto dalla mitologia, forma una gran parte del merito di vari altri. La cieca adorazione dei Latini e dei Greci, l'erudizione grammaticale, la critica senza filosofia e senza gusto, la ridicola fedeltà delle traduzioni sono i difetti comunissimi della corrente dei maestri e dei dotti, e sono più perniciosi degli altri perché impongono maggiormente coll'autorità. L'educazione della gioventù è in mano di pedanti e di scrittori mediocri che diffondono il pregiudizio e lo avvalorano per loro proprio interesse. Gli oltramontani, che hanno il doppio peccato d'essere moderni e stranieri, non hanno un credito così radicato che basti ad imporre all'universale; i loro vizi comunemente non seducono che le persone di mondo o quelli d'ingegno men disciplinato e men colto; e combattuti ragionevolmente dai pochi, pedantescamente dai molti, liberalmente dai tutti, non possono essere gran fatto pericolosi: laddove gli antichi e i principali italiani hanno per loro il fanatismo dell'antichità, la fazione autorevole degli eruditi, la prevenzione del patriottismo, né si può arrischiar di attaccarli senza pericolo d'aver la taccia di sacrilego. Io posso dirlo con fondamento, io che fui trattato poco meno che da eresiarca perché qua e là nelle mie opere osai parlare su questi soggetti con una onesta e filosofica libertà. Ciò deve tanto più animare il suo zelo ad esercitar una critica pienamente libera: «Tros Rutulusve fuat nullo discrimine habeto».[2] Io non condanno adunque la censura degli autori grandi purché sia proporzionata al difetto e lontana da qualunque sospetto di prevenzione. Il gusto esclusivo, la scuola, l'autorità, la passione ci seducono talora malgrado nostro. Non sa piacermi il metodo di condurre i lettori nel sentier di mezzo col trarli da un estremo all'altro. All'incontro, le opinioni estreme sembrano autorizzar le contrarie, e l'eccesso o la parzialità scemano fede alla critica meglio fondata. Confesso che trovai strano nella sua bocca il titolo di fumoso e d'idropico dato a Thomas.[3]

1. *italianismo*: la letteratura italiana. 2. Virgilio, *Aen.*, x, 108, dice esattamente: «Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebo» («che sia troiano o rutulo, non farò alcuna distinzione»). 3. *Confesso . . . Thomas*: sul Thomas cfr. la lettera precedente e la nota relativa.

M'è noto che più d'uno pensa così, ma questo appunto parmi uno di que' tanti giudizi dettati dalla prevenzione di cui abbonda l'Italia, e che mi spiacque di veder autorizzato dalla penna d'uno scrittor come lei. Il gonfio è lo sproporzionato nel grande: mi si mostri questa sproporzione, e la causa è vinta: finché non si fa questo, il denominar un autore pieno di somme virtù da un difetto apparente, e ciò con un'espressione caricata ed acerba, è un tratto che non par facile a giustificarsi. Io non prenderò la briga di far l'apologia dei poeti tedeschi, vorrei solo che si rendesse adeguata giustizia anche ai loro meriti, e questa non è adeguata quando si scorre leggermente sopra di questi, e si calca soltanto sopra i difetti. Cosa ha l'Italia, anzi tutta l'antichità, che uguagli *Il primo navigatore* di Gesner? che meraviglie, che fanatismo non si sarebbe destato giustamente fra i dotti se questo componimento si fosse ritrovato in un codice greco? Ella non fa parola di Haller e di Vieland;[1] pure le *Alpi*, la *Doride*, la *Morte di Marianna* nel primo, la novella di *Zemin e Gulindy* nel secondo, sono componimenti d'una bellezza straordinaria. Hanno questi e tutti gli altri i loro difetti: ma se ciò basta per farci disprezzare un autore, saremo costretti a non amarne o apprezzarne alcuno. Crede ella che Omero, Pindaro, il suo stesso Orazio non abbiano la loro gran dose d'umanità? e approverebbe ella un critico che da qualche loro imperfezione si credesse autorizzato a parlar di loro con disprezzo o con leggerezza? Le qualità essenziali d'un poeta son quelle che debbono formarne il carattere. Ella confessa che Thomas è un sicuro maestro nell'arte d'imprimere nei lettori qualunque affetto si voglia. Questo giudizio forma il sommo elogio d'un oratore: perché dunque denominarlo da una equivoca imperfezione, piuttosto che da una vera, massima e riconosciuta virtù? Parmi ch'ella tema un po' troppo di veder la poesia italiana colorita di tinte straniere. Perché creder un delitto l'appropriarsi le altrui bellezze quando ciò possa eseguirsi felicemente? Parmi eziandio che comunemente si confonda il genio grammaticale d'una lingua col genio rettorico.[2] Quello è sempre stabile; questo si modifica tante volte quanti sono gli scrittori originali che vi fioriscono. Quante espres-

1. Sul *Gessner*, sullo *Haller* e sul *Wieland*, cfr. a p. 499 i giudizi del Cesarotti nella lettera al van Goens, e le note relative. 2. *Parmi . . . rettorico*: anticipa uno dei concetti cardinali del *Saggio sulla filosofia delle lingue*.

sioni non ha Dante che dovrebbero dirsi audaci e repugnanti al genio italiano, se si volesse prender norma dai susseguenti poeti? Quanti grecismi non furono felicemente introdotti dal Chiabrera? quanti modi energici non si trovano nel Davanzati, ch'ei deve solo alla sua gara con Tacito? Il mal è che pochi fra noi conoscono le regole d'una sobrietà giudiziosa e d'una delicata desterità nel rammorbidire i colori stranieri: ove questa si possedesse un po' meglio, crederei che un certo misto di sapor peregrino e nostrale dovesse conciliar allo stile una novità piccante, e arricchir l'erario della nostra lingua, che parmi, checché se ne creda, un po' scarso. Ohimè, io non volea fare che alcuni cenni, e a poco a poco ho fatto una dissertazione. Vaglia almeno la lunghezza di questa lettera a compensare la mia tardanza, se pur il compenso non è peggior della colpa. S'io avessi la fortuna d'esserle vicino, mi sarebbe un vero piacere il trattenermi con lei sopra questi soggetti; e credo che non ci sarebbe difficile il persuadersi reciprocamente. La nostra comunione deve essere in fondo la stessa, e quando ci fosse qualche diversità, è certo che fra noi non avrebbero luogo gli anatemi. Tornato in città donde fui lontano parecchi giorni, trovai la sua operetta latina[1] di cui la ringrazio vivamente. Farà questa il soggetto d'un'altra lettera, ma la prevengo che questa non potrà essere molto sollecita. Mi conservi la sua pregiatissima grazia, e mi creda con vera e singolare compiacenza, ec.

IX

A CLEMENTINO VANNETTI[2]

[«*Appropriarsi felicemente le bellezze straniere.*»]

Padova.

Ebbi fuor di città la sua lettera dei 30 scaduto, e non mi fu possibile di risponderle nell'altro ordinario. S'ella vuol ch'io le dica «quanti difetti ho notati» nel suo *Commentario zorziano*[3] non posso assolutamente servirla. Frema quanto vuole la sua modestia, io

1. *operetta latina*: il *Commentarius de vita Alexandri Georgii*, su cui cfr. la lettera del Vannetti del 30 agosto e la nota relativa. 2. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 72-6. Risponde alla lettera del Vannetti del 30 agosto 1780, riportata anche in questo volume. 3. *Commentario zorziano*: l'«operetta latina» ricordata nella lettera precedente.

le dico in faccia schiettamente ch'esso m'incantò da capo a fondo. Ci scorsi un candor di latinità, un'eleganza, una grazia naturale che ricorda il secolo d'Augusto. Cicerone (conviene soffrirlo) avrebbe scritto così l'elogio di Attico. Lo stesso merito brilla nelle sue lettere non punto inferiori a quelle del suo degno amico. «Micat inter omnes»[1] quella sopra l'uso della lingua latina.[2] Io sono stato sempre della sua opinione su questo punto, persuaso a un dipresso delle medesime ragioni: ma né io né alcun altro avrebbe potuto trattar questa causa con una facondia, un acume, una sensatezza uguale alla sua. La questione è posta in tutto il suo lume, gli obbietti[3] sciolti con ragioni trionfanti, e dopo la sua lettera non è più permesso di porre la cosa in problema. Mi permetta però di dirle che tutta la sua argomentazione era superflua. Basta ch'ella scriva qualunque cosa latinamente, e il suo assunto è dimostrato senza replica. Del resto, la materia ch'ella tratta mi ricorda alcune riflessioni da me scritte pochi anni fa che hanno qualche relazione con essa; le quali mi sarebbe grato ch'ella leggesse. Si trovano queste nel tom. 6° della mia traduzion di Demostene, osservaz. I alla *Filippica 2*.

Tornando alle nostre differenze, convengo anch'io che per isciogliere il nodo ci vorrebbe una conclusione nelle forme, e un'analisi delle opere in controversia. Finché si parla in generale, ambe le parti possono cantar vittoria. Convien fissar con precisione i termini della questione, definir esattamente e poi applicar i principii, senza spaventarsi dei corollari qualunque sieno. Ella dice che il genio grammaticale influisce talvolta nel rettorico; potrei forse ridurmi ad accordarle il suo *talvolta*, ma ella deve accordarmi altresì che molti critici gli confondono più spesso di quel che bisogna e ne traggono conseguenze che possono francamente negarsi. La poesia italiana secondo lei non può appropriarsi felicemente le bellezze straniere. Oso temere che questa asserzione sia un po' gratuita. Ella non trova in questo genere se non dei mali esempi di depravazione. A me sembra che ve ne siano anche di felici, ma non mi provo a citarli perché darebbe loro l'esclusione, e mi direbbe ch'io suppongo quel ch'è in quistione: *nil agit exemplum*.[4] Quelli del Chiabrera e del Davanzati non hanno

1. Orazio, *Carm.*, I, XII, 46 («splende fra tutte»). 2. *quella . . . latina*: intitolata *De usu linguae latinae ad Alexandrum Georgium epistula*, e scritta nel marzo 1776. 3. *gli obbietti*: le obiezioni. 4. «L'esempio non vale.»

forza appresso di lei, perché la lingua greca e la latina sono la madre e l'avola della nostra. Ma io sono ben certo che chi trasportasse alla nostra lingua le precise locuzioni di Pindaro, e talor anche quelle di Orazio, farebbe un gergo assai strano. Non è dunque la simpatia delle lingue, è la destrezza degl'imitatori, che seppe conciliar grazia alle frasi straniere e naturalizzarle. Rendasi, da chi può e sa, lo stesso ufizio agli originali oltramontani, e la nostra poesia potrà sobriamente e felicemente arricchirsi. Non mi creda però il difensore di chi fa uno studio de' colori oltramontani. Lo studio confina coll'affettazione e la ricercatezza, ed io lo condanno generalmente. Non si cerchino i colori d'una nazione o dell'altra, ma i colori della natura, degli oggetti e specialmente delle modificazioni del cuore, dello spirito e della fantasia di chi parla, che sono infinite ed inesauribili. Che importa che la lingua italiana non abbia certa affinità coll'inglese o colla tedesca? L'eloquenza d'Italia simpatizza con quella di tutte le altre nazioni perché in Italia si trovano spiriti ingegnosi o brillanti, profondi o sensibili, cupi o energici come son quelli delle nazioni straniere. E che? dovrà taluno soffocar il suo carattere, e gittar i colori naturali della sua passione o de' suoi concetti per non sembrar dissomigliante al comune degli scrittori non originali d'Italia? Pensi ogni uomo e senta secondo se stesso. Sappia esattamente la sua lingua, sia ricco di buone letture e di buona critica, sia pieno del suo soggetto e si metta a scrivere, i colori si presenteranno da sé e non saranno antichi o moderni, nazionali o stranieri, saranno suoi. «Ma più tempo bisogna a tanta lite»,[1] ed io son trascorso più oltre di quel ch'io voleva. Ella intanto non mandi nel paese de' sogni le sue *Transazioni* poetiche.[2] Niuno è più atto di lei a farla da conciliatore, purché stia in guardia contro lo spirito di plausibile patriottismo, tanto più seducente quanto più onesto. Scusi un'arditezza

1. Petrarca, *Rime*, CCCLX, 157. 2. *Transazioni poetiche*: allude ad un'opera così intitolata che il Vannetti, nella lettera a cui il Cesarotti risponde, aveva detto di accarezzare nella mente, e di cui così abbozzava lo schema: «. . . esaminare profondamente le bellezze e i difetti de' poeti alemanni, inglesi, ec., e trarne un *quadro* del vero lor merito e del genio del lor Parnaso. Indi confrontare insieme le poesie greca, latina e italiana, e rilevar l'influenza e l'affinità delle medesime colla nostra. Poi fissar la distanza di questa dall'inglese e tedesca già ben conosciute, e concludere con dimostrare quale e quanta possa essere la congruenza e l'accordo delle predette colla nostra. Finalmente esibir de' modelli perfetti di simile mescolanza ed unione».

a cui ella m'incoraggisce. Non mi defraudi delle preziose produzioni del suo ingegno, e mi creda con vera stima e cordialità.

X

A GIAMBATTISTA GIOVIO[1]

[*Qualità e doveri del buon critico.*]

Padova, 27 luglio 1782.

Il favorevol giudizio che ella si compiace di dare sulla mia opera[2] mi lusinga oltre modo. Io fui sempre d'opinione che sia più facile, almeno in Italia, trovar un mezzo centinaio di buoni autori che una dozzina di buoni giudici. Per meritare il primo titolo basta esser distinto in un genere, ma per esser degno del secondo convien possedere tutte le modificazioni del gusto, e conoscerne squisitamente tutti i rapporti cogli oggetti di cui si scrive.[3] Così, oltre i pregiudizi di varie specie che pervertiscono il criterio, talora quella stessa eminente qualità che forma il grande scrittore, impedisce ch'esso non sia il critico il più aggiustato. Inoltre le qualità morali influiscono il più delle volte per invisibili strade nei nostri giudizi: il partito, l'adulazione, l'invidia dettano la sentenza, e quando l'oracolo è uscito, l'amor proprio e 'l puntiglio sono sempre pronti a difenderlo. Le modeste sentenze di un giudice illuminato ed onesto devono gradirsi anche quando siano contrarie. Quanto più devono esser care e sto per dire seducenti, allorché sono favorevoli come le sue, ed entrando nell'analisi dell'opera mostrano di non essere uscite a caso, né dettate dall'uffiziosità, ma da un sincero e ponderato sentimento? Io non la ringrazio dunque, sig. cav. ornatissimo, che sarebbe contradittorio con quanto ho detto, ma le rinnovo le proteste della mia singolar compiacenza[4] del suo cortese giudizio, e mi pregio di confermarmele, ec.

1. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 143-5. *Giambattista Giovio*, comasco (1748-1814), amico del Volta e del Foscolo, scrisse moltissimo in ogni campo senza distinguersi veramente in nessuno. 2. *opera*: il tomo I del *Corso ragionato di letteratura greca*, pubblicato a Padova nel 1781. 3. *Per meritare . . . scrive*: queste idee sulla critica anticipano in parte quelle esposte nel *Saggio sulla filosofia del gusto*. 4. *compiacenza*: compiacimento.

XI

A GIUSEPPE ANTONIO TARUFFI[1]

[*Breve giudizio sull'Alfieri.*]

Vous voulez bien me permettre que je réponde en français à votre belle lettre angloise pleine d'élégance et d'esprit comme tout ce qui coule de votre plume. Je serai charmé de connoître M.r Alfieri,[2] quoique assurement je ne vaille pas à beaucoup près la peine de son voyage. Mon savoir est peu de chose, et je crains bien qu'il ne le trouve plus apocryphe que les cendres de Tite Live.[3] Quoiqu'il en soit, je me ferai une fête de l'accueillir et de lui donner tous les temoignages de l'estime qu'on doit à ses talents. J'ai lu ses pièces de théâtre; elles m'ont frappé. La noble simplicité du plan, la chaleur de l'action, la vérité et la force de caractère, la grandeur des sentiments, le langage marqué au coin de la nature et jamais à celui de l'école, tout cela le fait connoître comme un véritable génie dramatique. Son *Antigone* sur tout m'a touché jusqu'aux larmes, et, n'en déplaise aux grecomanes, Sophocle auprès de lui ne m'a semblé en plus d'un lieu qu'un apprentif maladroit. Quel dommage que tant de beautés soient presque flétries par le style! Il faut absolument qu'il s'attache à le soigner. S'il apprend à sacrifier aux Grâces, comme il sait sacrifier au Génie, notre Melpomène[4] levera sa tête, et dira fièrement aux nations: respectez-moi; j'ai aussi mon Alfieri.

Souvenez-vous que j'ai des droits incontestables sur votre éloge de Métastase.[5] Vous avez beau vous retrancher dans votre modestie très-déplacée; je le réclame comme mon bien. J'ai même promis de le faire tenir à des gens qui vont en faire l'usage le plus convenable en l'imprimant à la tête d'une édition de ce grand prêtre

1. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 177-8. La lettera non è datata, ma si può collocare in un tempo non molto anteriore al 23 aprile 1783, data della lettera con cui il cardinale Flangini presentava l'Alfieri al Cesarotti. Sul Taruffi cfr. la nota 2 a p. 489. 2. *Je . . . Alfieri*: l'incontro avvenne probabilmente nel maggio o nel giugno del 1783. Lo ricorda come già lontano l'Alfieri in una lettera al Cesarotti da Siena il 18 settembre di quell'anno. 3. *cendres de Tite Live*: allusione scherzosa alla tomba di Tito Livio, conservata nella Sala della Ragione a Padova. 4. *Melpomène*: la musa della poesia tragica. 5. *votre éloge de Métastase*: fu pubblicato nel dicembre 1783.

bien digne d'un tel orateur: encore une fois, point de quartier sur cet article.

Aimez-moi toujours, comme je vous aime.

XII

A FERDINANDO GALIANI[1]

[*Su Omero ed Orazio.*]

20 agosto.[2]

Sapete voi che mi farete montar in superbia quanto un Lucifero, *quondam* Lucibello? Una lettera del consiglier Galiani, di quell'uomo che fece ammirare e invidiar le sue grazie nella capitale del *bel-esprit*, del flagello degli economisti, del confidente d'Orazio,[3] una sua lettera dico mi sarebbe sempre stata preziosa. Ora poi che m'è nota la vostra antipatia col commercio epistolare, figuratevi quanto mi riesca dolce e lusinghiera la distinzione che vi compiaceste d'usarmi. Se il mio lavoro omerico[4] è secondo il vostro cuore, ciò mi assicura ch'esso ha un diritto sull'approvazione dei filosofi e degli uomini di gusto. Quanto agli antiquari[5] non me ne curo, giacché appunto non ho preso la loro maschera che per meglio smascherarli, ed io so bene che saranno assai poco contenti della mia poco ingenua ufiziosità. E pur bella la vostra idea che Omero fosse per gli antichi un libro sacro! Io avea già detto più volte così per ischerzo che Omero era la Bibbia de' pedanti, ma voi volete ch'io prenda il termine alla lettera, e che lo estenda a tutte le classi, ed io sono vicinissimo a persuadermene. Trovo in Libanio[6] un passo ch'è fatto precisamente per noi. Tra i capi d'accusa dati a Socrate dall'agente del sacerdote Anito v'era

1. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 36-9. Il destinatario è il notissimo abate *Ferdinando Galiani* (1728-1787), una delle menti più brillanti dell'Illuminismo italiano. Il Cesarotti lo aveva conosciuto di persona in occasione del suo viaggio a Napoli nel 1786. 2. È il *20 agosto* del 1787, come si trae dalla lettera del Galiani, in data 31 luglio 1787, a cui il Cesarotti risponde. 3. *confidente d'Orazio*: il Galiani si occupò molto di Orazio, suo poeta prediletto (cfr. F. NICOLINI, *Gli studi sopra Orazio dell'abate Galiani*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 1910). 4. *lavoro omerico*: la traduzione dell'*Iliade*, che il Cesarotti aveva cominciato a pubblicare nel 1785. 5. *antiquari*: gli eruditi fanatici dell'antichità. 6. *Libanio*: retore e grammatico greco (314-circa 393 d. C.), autore d'una *Difesa di Socrate* (alla quale il Cesarotti qui allude) importantissima perché costruita su materiali autentici dell'incipiente IV secolo a. C.

questo, ch'egli parlava con poco rispetto de' poeti. Non è questo un dir chiaramente che costoro si risguardavano come autori ispirati? I poeti erano i ruffiani della gerarchia pagana. Questi due ordini formavano causa comune: i poeti mettevano in versi le tradizioni mitologiche, componevano gli inni e gli oracoli, e la pentola degli uni e degli altri bolliva allo stesso fuoco. Era dunque ragionevole che il clero del paganesimo sostenesse l'autorità sacra de' loro terziari. Ora tra questi chi vi aveva più diritto d'Omero? Non apparisce che innanzi di lui vi fosse un codice tradizionale, come non c'era una storia della nazione. Tutte le ragioni si accordavano perché l'*Iliade* e l'*Odissea* fossero risguardate come il *Pentateuco*[1] de' Greci. Con questo principio voi osservate assai bene che si spiega un fenomeno il quale senza d'esso parrebbe un enigma inconcepibile. Passando da Omero ad Orazio ricordatevi ch'io non vi perdonerò mai se non vi risolvete di rivelar al pubblico i di lui segreti dei quali voi solo avete la chiave. Ho propriamente voglia che il mondo sappia che Orazio non simpatizzava punto con quell'ipocrita di Augusto, e che costui, che ben sapeva d'esserne conosciuto, non lo amava di cuore, e lo proteggeva per vanità. Mi sta sul cuore anche quella spada di Cesare Borgia per cui non avrei mai creduto di dovermi interessare. Voi fareste pure una bella cosa se voleste dettare a qualcuno le vostre curiose scoperte sulla storia di costui poco nota, quanto sugli emblemi della spada che possono eccitar la curiosità degli eruditi più di qualche basso rilievo greco o romano. Se dopo questa dettatura vi compiaceste di spedirmela a Padova, mi fareste pure un prezioso regalo. Oh s'io vi fossi vicino so ben io che vorrei adoprarmi tanto finché avessi saccheggiato quello scrigno che avete nel cervello, che somiglia molto al pozzo delle Danaidi. L'ottimo ed egregio Toaldo[2] vi fa i più affettuosi complimenti. I miei aurei amici di Venezia[3] non si lasceranno veder da me che in autunno: ora sono così occupati a raccoglier palme e zecchini che non danno segni di vita. Addio con tutto lo spirito. Conservatevi sano e vegeto per decoro dell'Italia e della vostra Partenope, e ricordatevi di uno che si gloria d'essere, ec.

1. *Pentateuco*: i primi cinque e fondamentali libri dell'*Antico Testamento*. 2. Sul *Toaldo* cfr. la nota 1 a p. 483. 3. *aurei* . . . *Venezia*: gli avvocati Cromer e Gallino, che avevano accompagnato il Cesarotti nel suo viaggio a Napoli.

XIII

A COSTANTINO ZACCO[1]

[*Prime impressioni di fronte alla Rivoluzione francese.*]

Noventa, 12 agosto.[2]

Veramente le nuove di Francia non mi sono tanto care quanto avrei bramato, pure mi è carissima la vostra ufiziosità. Dio mi guardi dal far l'apologia degli orrori parigini come il dolce Caveirac la fece del S. Bartolommeo:[3] ma poiché si parla tranquillamente delle guerre politiche, e si racconta tutto giorno a sangue freddo, anzi spesso con allegrezza che i Turchi o gli Austriaci, i Svezzesi o i Russi, trucidarono bravamente dieci o venti migliaia di nemici, e desolarono cento villaggi senza né ragione né collera, parmi che sia da stupirsi un po' meno degli eccessi a cui si lascia trasportare un popolazzo infuriato che crede di vendicare i suoi torti. Del resto le storie di tutte le nazioni presentano di queste scene d'atrocità quando appena era noto il nome di filosofia, e i filosofi appunto diranno che, se si veggono ancora di questi spettacoli, quest'è perché lo spirito filosofico non è diffuso abbastanza. Voi però ben sapete ch'io sono assai lontano dal favorire il filosofismo del secolo, e che se fosse stato in me, avrei da molto tempo confinati alle *Petites-Maisons*[4] molti di cotesti celebri filosofanti, e più d'uno anche in galera. La mia filosofia non è che quella di Necker,[5] e questa è ugualmente nemica della sedizione che della tirannide e abborrisce la violenza di qualunque specie. Tocca a voi a rispondere alle accuse contro il secolo filosofico, a voi dico begli spiriti libertini, che trattate da pregiudizi tutti quei principii che sono l'unica base della morale e della politica, l'unico vincolo della società, l'unico freno che serve a reggere e ad ammazzar

1. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 329-31. *Costantino Zacco*, gentiluomo veneziano (1760-1841), di tendenze liberali e non privo di interessi letterari, fu tra gli amici più cari del Cesarotti. 2. *12 agosto*: certamente del 1789, come si trae dall'accenno al richiamo del Necker dopo la caduta della Bastiglia. 3. *come . . . S. Bartolommeo*: allude alla *Dissertation sur la journée de Barthélemy* (1758), dell'abate Jean de Caveirac. 4. *Petites-Maisons*: nome di un ospedale di Parigi dove si ricoveravano i pazzi. 5. *La mia . . . Necker*: sull'ammirazione del Cesarotti per il Necker cfr. la Nota introduttiva. Nella *tirata predicatoria* che segue, sono brevemente esposte le idee politiche alle quali egli si conformerà anche in seguito.

questa fiera da due piedi, chiamata uomo, e che, dopo aver diffuso in tutte le classi la licenza la più sfrenata di spirito e abbolito il fondamento d'ogni rimorso, v'immaginate poi che le vostre miserabili leggi, i vostri imperfettissimi ordini, la vostra forza precaria, i vostri sistemi sofistici possano supplire alla religione, all'idee ingenite dell'onesto e alle speranze future. Sì, le turbolenze istesse di Francia rendono un tristo omaggio alle dottrine di Necker: senza religione non v'è onestà naturale, senza onestà naturale non v'è dovere, senza dovere non si ubbidisce che alla forza. E quando è così, non è che il calcolo delle forze che decida della ragione fra chi comanda e chi serve, fra il povero e 'l ricco, il basso e il potente. Scusate questa tirata predicatoria. Informatemi di quanto sapete fuori dei fogli[1] intorno l'arrivo di Necker.[2] Questo è un punto di massima aspettazione. Non mi stupirei punto s'egli restasse la vittima della sua virtù; ma son certo che il suo fine non ismentirà la sua vita. Addio con tutto lo spirito. In mezzo ai nostri piccoli dispareri, il mio cuore porterà sempre la vostra coccarda. Addio.

XIV

ALLA CONTESSA D'ALBANY[3]

[*Sul «Panegirico» dell'Alfieri.*]

J'ai l'honneur de vous envoyer le troisième de mes travaux homériques. N'en déplaise au grand Hercule, j'ose appeller de ce nom mon entreprise, car j'ai aussi à lutter avec des géants, à combattre des hydres, à purger des étables, à ravir la ceinture à une amazone, enfin à percer de flèches quelque centaure de nouvelle espèce: je ne me flatte pas pour cela d'égaler ce héros de la mythologie, mais je me croirai fort heureux si vous ne trouvez pas toujours en moi le bâtard d'Amphitryon plutôt que le fils de Jupiter.

1. *fuori dei fogli*: oltre che dalle notizie riportate dai giornali. 2. *arrivo di Necker*: allude al richiamo del ministro dopo la caduta della Bastiglia. 3. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 141-2. Manca la data, che si può porre tuttavia intorno al 1787, per l'accenno sia al III volume della traduzione omerica del Cesarotti, sia al *Panegirico* dell'Alfieri, l'uno e l'altro pubblicati appunto in quell'anno.

Je vous dois des remerciments bien singuliers pour le précieux morceau dont vous m'avez régalé. Notre ami fait plus d'honneur à Pline, et peut-être à Trajan même, qu'ils ne méritoient. Car, pour le premier, le style délicat et recherché de son véritable *Panégyrique* décèle bien plus l'honnête et habile courtisan que l'orateur de la liberté. Et quant à Trajan on pourroit douter qu'il eût agréé qu'on lui tint en plein sénat des propos qu'Agrippa n'osa tenir à Auguste qu'après avoir été consulté par lui dans un tête-à-tête. Au reste notre Pline, dans cette piéce, ne dément ni ses idées ni son style. J'y admire cette grandeur des sentiments, cet amour ardent de la liberté, cette touche fière et hardie, qui caractérisent chacun de ses ouvrages. Mais quoi? Vous en avez fait, Mad., le plus énergique et le plus juste des éloges, en disant que ce morceau est digne des beaux temps de la République: on ne feroit que gâter le portrait en ajoutant à ce trait unique; il est très-digne de son sujet.

Faites-lui, Mad., bien des compliments de ma part, et souvenez-vous, je vous prie, que je fais gloire d'être avec tout le dévouement, ec.

XV

A GIAMBATTISTA CORNIANI[1]

[*Il Bello morale.*]

Padova, 11 dicembre 1790.

Il prezioso saggio del suo talento e del suo cuore di cui ella si compiacque di farmi dono[2] esige da me tutt'altro che compatimento. Esso corrispose perfettamente al suo titolo poiché m'inondò lo spirito di straordinario piacere. Ammirai nella sua opera la triplice felicissima unione della metafisica, della morale e del gusto, studi fatti per formar una lega indissolubile e che così spesso si trovano

1. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 146-9. *Giambattista Corniani* (1742-1813), noto soprattutto per la sua opera storiografica *I secoli della letteratura italiana*, il cui primo volume fu pubblicato sei anni dopo la data di questa lettera. 2. *Il prezioso . . . dono*: il saggio su *I piaceri dello spirito, ossia analisi de' principii del gusto e della morale* (Verona 1790), nel quale, scriveva l'autore al Cesarotti, egli aveva tentato di «portare la metafisica negli argomenti del gusto e della morale», ma che è opera di assai scarso valore.

fatalmente disgiunti. Sopra tutto godei di vederla uno dei pochi zelatori di quella filosofia religiosa e nobile che solleva l'uomo sopra la sfera dei sensi, ringentilisce e spiritualizza gli affetti, e ci fa salire per una scala mistica dall'ultimo degli esseri sino all'Autore della natura, e discendere per la stessa portando l'idea del primo Autore sino al più basso degli esseri. Questi sentimenti di stima mi saranno certamente comuni con altri; ma quello ch'è proprio e particolare a me si è la compiacenza di veder da lei egregiamente eseguito pressoché lo stesso progetto ch'io mi vagheggiava da lungo tempo. Sono più anni ch'io meditava di far un'opera sopra il Bello considerato come il fondamento dell'educazione morale,[1] e ci avrei certamente posta la mano, se altre fatiche letterarie, più comandate che scelte, non mi avessero impedito di secondare il mio cuore. Quel che è più curioso si è ch'io pensava precisamente di far uso del suo medesimo principio mostrando che gli elementi del Bello morale non son altro che quelli del Bello fisico, e che ambedue questi generi possono illustrarsi e convalidarsi a vicenda. Lungi dal sentire invidia di trovarmi prevenuto (sentimento che troppo disdirebbe al nostro comune sistema), io mi compiaccio altamente di vedermi così all'unisono col suo modo di concepire e sentire, e guardo la sua opera con una predilezione quasi paterna, e come uno sviluppo di quell'idee che mi bollivano nello spirito, e ch'ella seppe indovinare da sé ed esporre in modo che non lascia desiderar la mano d'un altro artefice. «Conobbi allor siccome in Paradiso / vede l'un l'altro.»[2] Non è già che in qualche proporzione[3] subalterna e incidentale non ci sia forse nelle nostre idee qualche picciola differenza, ma oltreché questa potrebbe agevolmente conciliarsi, essa non può togliermi la compiacenza di convenire con lei nelle basi fondamentali a cui s'appoggia il sistema. Ella mi permetta dunque congratularmi con lei e con me, e se prima io mi pregiava d'esser suo giusto estimatore, soffra ora ch'io mi glori di esserle confratello nell'amor del Bello e nella filosofia del gusto e del cuore. Non fo torto a un titolo così prezioso profanandolo con quelli dell'etichetta, e semplicemente mi segno, ec.

1. *opera . . . morale*: il risultato di queste meditazioni sarà l'incompiuto *Saggio sul Bello*, su cui cfr. la Nota introduttiva. 2. Petrarca, *Rime*, CXXIII, 5-6. 3. *proporzione*: così è stampato nelle *Opere*; ma si dovrà probabilmente leggere, come pensa l'Ortolani, «proposizione».

XVI

A COSTANTINO ZACCO[1]

[*Altre impressioni sulla Rivoluzione francese.*]

Io ben m'immaginava che per questa volta m'avreste perdonato di farla da deputato dell'assemblea eccedendo i miei poteri.[2] Al mio ritorno a Padova, che sarà forse martedì, troverò il libro già letto, e lo rimanderò tosto. Ciò vi dice che al presente mi trovo nel mio ritiro di Selvaggiano, ch'è divenuto abitabile, e che promette un asilo dolce e piacevole alla mia sentimentale e un po' trista filosofia, se pure, dopo l'abuso atroce che si è fatto di questo nome, è più permesso a un uomo onesto di chiamarsi filosofo. Il mio abbominio anzi orrore per cotesti Masanielli ragionatori[3] non può giunger più oltre, né mi consola che la speranza, anzi certezza, che il loro mal accozzato edifizio cadrà necessariamente su i loro capi, e i loro nomi saranno consacrati all'esecrazione dei secoli. Mi piace però di vedere ch'io non mi sono ingannato nel giudizio che ho fatto del La Fayette,[4] ch'io credei sempre condotto da rette intenzioni, come lo erano Necker, Lally-Tolendal,[5] Clermont Tonnerre[6] ed alcuni altri. Ma quelli seppero ritirarsi a tempo; e questi forse non può anche volendolo, trovandosi in tal situazione ove qualunque suo passo è ugualmente pericoloso. Così probabilmente egli dovrà soggiacere al destino di tutti gli uomini onesti che tentarono di quelle imprese nelle quali non si può riu-

1. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 332-4. La lettera non è datata, ma le allusioni storiche in essa contenute indurrebbero a porla nel 1792. Sullo *Zacco* cfr. a p. 517 la lettera del 12 agosto 1789, a lui indirizzata, e la nota relativa. 2. *farla . . . poteri*: non è chiaro a quale fatto alluda il Cesarotti: probabilmente all'aver trattenuto più del previsto il libro di cui parla nel periodo seguente. 3. *Masanielli ragionatori*: allude al Robespierre e in genere ai giacobini francesi. 4. *non mi sono . . . La Fayette*: allude probabilmente al manifesto contro i giacobini che il La Fayette scrisse dal campo il 16 giugno 1792. Ma contrariamente alle pessimistiche previsioni del Cesarotti, esposte nel periodo seguente, il La Fayette poté abbandonare l'esercito rivoluzionario e la Francia il 20 agosto dello stesso anno. 5. Il marchese *Lally-Tolendal*, già deputato agli Stati Generali, aveva lasciato la Francia dopo le giornate d'ottobre del 1789. 6. Il conte *Clermont Tonnerre*, deputato all'assemblea costituente, prese anch'egli posizione contro gli estremisti dopo le giornate d'ottobre del 1789, e fu ucciso a furor di popolo il 10 agosto 1792.

scire senza la cooperazione dei scelerati. Io compatisco perfettamente Hobbes, che divenne partigiano del despotismo per l'orrore concepito delle scelleraggini prodotte dal fanatismo di libertà!

Passando ad altro, convien dire che l'amico Cromer[1] fosse smemorato, o che voi non l'abbiate inteso. Egli mi parlò bensì con lode delle stanze del Lamberti,[2] ma non avendole seco non poté leggermele, e solo mi fe' sentire la sua graziosa canzone alla Vadori.[3] Vi ringrazio però d'avermele comunicate. Esse m'interessano moltissimo per il soggetto, e ci trovo del merito, ma per dirvi schiettamente quel ch'io ne penso, parmi che l'autore sia stato sopraffatto dal suo argomento, e non abbia avuto quella graziosa disinvoltura di spirito che dà tanto sapore agli altri suoi componimenti. Egli ha preso la cosa sul tuono eroico, e le Grazie vi si trovarono imbarazzate. Ciò sia detto alla vostra discrezione; giacché bramo che il sig. Lamberti sappia in generale ch'io lo pregio al sommo e desidero vivamente di conoscerlo.

Non so cosa sia la canzone del Pindemonte,[4] e perciò non posso giudicare del vostro detto, ma la credo *a priori* aggiustatissima per la conoscenza che ho del lodato e del lodatore.

Ebbi lettera dal nipote[5] che fece la sua rinuncia ed ottenne licenza di portarsi tosto a Padova per indi passar a Cologna a prender possesso del noto impiego; però a condizione di tornar a Pinguente, quando non riuscisse a quella comunità di trovar un successore opportuno innanzi il termine dei quattro mesi di obbligo. Giova però sperare che tutto si accomoderà, avendo quei signori mostrata verso il nipote tutta la gentilezza. Ora sono in pensiero per la rea stagione, temendo che possa ritardar la sua venuta, o esporlo a qualche pericolo. Addio con tutto il cuore.

1. *l'amico Cromer*: avvocato veneziano già ricordato nella lettera al Galiani (cfr. la nota 3 a p. 516). 2. Antonio *Lamberti*: cfr. la nota a pp. 311-2. Le *stanze*, a cui qui si allude, sono, probabilmente, come pensa l'Ortolani, quelle dell'*Inverno citadin*, comprese nelle *Stagioni cittadinesche e campestri*. 3. Annetta *Vadori*, veneziana, vissuta anche a Milano e a Parigi, amica e corrispondente di molti letterati, fra cui il Foscolo e il Monti. 4. *la canzone del Pindemonte*: l'Ortolani pensa che si alluda alla canzone *Ad Agnese H****, scritta a Londra nel 1791. 5. *nipote*: Melchiorre Capovilla Cesarotti, medico.

XVII

A GIUSEPPE OLIVI[1]

[*Per un corso di buone letture.*]

Padova, 1792.

Mi consolo di sentirvi occupato in un ramo di storia naturale più interessante d'ogn'altro. Un bel cuore che va sviluppandosi felicemente è il più prezioso de' vegetabili: beato chi può sperare di coglierne il frutto.

La coltura più opportuna alla vostra educanda (o almeno quella su cui posso essere consultato) non è che quella della poesia e della morale accompagnata dal gusto e posta in azione. Converrebbe dunque far un corso di buone letture di questo genere nella lingua nostra e nella francese. Il Petrarca e il Tasso debbono esser posti alla testa dei nostri poeti, senza parlar di Metastasio, ugualmente insigne per la poesia e per la morale. Non sono da trascurarsi i nostri rimatori, tra i quali ve ne sono vari di eccellenti. Per la prosa non saprei suggerire che l'*Osservatore* del Gozzi, opera sparsa di novelle, dialoghi, ritratti, favolette che hanno molta eleganza, sensatezza ed amenità. I Francesi abbondano infinitamente più di noi di opere di questo genere, ma ci vuol giudizio nella scelta per non guastar il cuore, volendo formar il gusto. «Lo spettatore» inglese[2] e le opere di madama di Genlis[3] possono essere, per ora, una scuola perfetta di tutto ciò che può aver bisogno d'apprender la vostra alunna. Quanto alle lettere io preferirei quelle della Sévigné: il suo direttore può sceglier le più opportune e più interessanti. Esse contengono una gran varietà di soggetti e sono il modello dello stile epistolare per consenso dei Francesi stessi.

Ciò basti per ora. Alla vostra venuta ne parleremo più di pro-

1. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 187-9. L'abate *Giuseppe Olivi*, di Chioggia (1769-1795), autore della *Zoologia adriatica*, fu assai caro, come il fratello Tommaso, al Cesarotti, che di lui morto scrisse un *Elogio* (cfr. *Opere*, XXIX, pp. 167-228). 2. «*Lo spettatore*» *inglese*: la famosa rivista «The Spectator» dell'Addison. 3. *madama di Genlis*: scrittrice francese (1746-1830), autrice di drammi, romanzi e racconti animati da intenti educativi.

posito. Io la desidero sollecita con tutto il cuore. Greati,[1] ch'è il solo de' miei amici ch'io veda di frequente, vi saluta, e si consola con voi. Io non ebbi difficoltà a fargli confidenza della vostra lettera.

Addio cordialmente.

XVIII

A GIUSEPPE WALKER[2]

[*Sull'autenticità dei poemi ossianici.*]

La lettura dell'opera di cui ella volle onorarmi intorno ai poemi di Ossian mi fa passare da una meraviglia ad un'altra ancora più sorprendente. Ella prova il suo assunto con argomenti di fatto così decisivi e convincenti che sembrano dover trionfare della più ostinata prevenzione. Dalla mia lettera al Macpherson ella avrà già rilevato che sin dal principio insorsero nel mio spirito alcuni dubbi,[3] ma questi, il confesso, restavano sopraffatti dal cumulo delle prove interne ed esterne che mi sembravano militare per l'autenticità dei poemi caledoni, né avendo contezza che questa fossesi ancora solennemente smentita, e privo d'ogni mezzo di rischiarar la questione di fatto, riposava tranquillamente nell'adorazione di così specioso fantasma. Ella viene ora a sgombrar il mio sogno colla luce d'un'evidenza a cui non è possibile di resistere. Ma qual è poi la conseguenza di questo mio risvegliamento? Eccola. Io ammirava Ossian come un genio straordinario, difficile a concepirsi qual mi veniva rappresentato, ma pur possibile; ora mi veggo costretto ad ammirar il Macpherson non solo come un genio ugualmente grande, ma come un fenomeno unico ed inesplicabile.

Io veggo in lui un poeta che comparisce gigante innanzi d'essersi

1. L'abate udinese Giuseppe *Greati* o Greatti (1758-1812), bibliotecario a Padova e poi prefetto della biblioteca di Brera a Milano. 2. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 302-5. Manca la data di questa lettera, che si può collocare, per alcuni indizi contenuti nel seguito della corrispondenza col Walker, verso l'agosto del 1793. Il destinatario dovrebbe essere Joseph Cooper *Walker* di Dublino (1766-1810), autore di *Memorie storiche sopra i bardi irlandesi* (1788). 3. *alcuni dubbi*: cfr., a p. 486, la lettera al Macpherson, in cui il Cesarotti effettivamente espone qualche dubbio sull'autenticità dei poemi ossianici.

mostrato uomo, che ha la forza di scordarsi di sé, del suo secolo, di quanto lo circonda per trasportarsi in una remotissima età e vestire un personaggio disparatissimo senza mai lasciar trasparire il suo, né ciò in un breve componimento ma per tutto il corso di due interi volumi; che per un raffinamento singolare vuol anche assumere nello stile vari difetti non suoi, qual è un'estrema concisione che rende strane e improbabili pressoché tutte le sue narrazioni, la soverchia uniformità di colori e di fasti, l'oziosità degli epiteti, la mancanza totale d'idee religiose e del macchinismo, mobile potentissimo della poesia e strumento general del mirabile: veggo un uomo continuar per anni ed anni con faticosa intensione di spirito a rappresentare il personaggio di Ossian tessendo una lunga serie di poemi, quando uno o due componimenti bastavano a procurar al pubblico una illusione che assicurasse l'autore del proprio merito e gli procacciasse compenso d'ammirazione e di lode; un uomo finalmente che, potendosi far venerar dal suo secolo come un genio trascendente, non solo rinunzia all'amor proprio cedendo la sua gloria ad un vano idolo, ma soffre di guadagnarsi i titoli d'impostore e falsario, piuttosto che depor la sua maschera ed uscire a riscuotere in suo nome i dovuti applausi. Una parte della mia medesima ammirazione e sorpresa è parimenti dovuta al sig. Smith,[1] che si mostra gemello del Macpherson e nei talenti e nell'originalità del carattere. Questo cumulo di singolarità è così strano, bizzarro e fuor di natura che confonde e sopraffà il mio debole intendimento. Io sono ben certo che in tutta la storia umana non si trova esempio d'una dissimulazione di questa specie. Ella, sig. cav. onoratissimo, che conosce con precisione non solo i fatti ma le persone e le circostanze, può trovar la spiegazione d'un tale enigma, e darmi il filo per uscire da questo labirinto in cui mi perdo: senza di ciò io non oserò certamente sostenere che le poesie di Ossian siano originali ed autentiche, ma sarò tentato di credere che il capo d'opera più sublime della poesia sia uscito dalla immaginazion d'un frenetico.

Comunque sia, la ringrazio del piacere che ella mi procacciò con questa sua interessante e curiosa storia, e pieno di riconoscenza e di stima ho l'onore di protestarmi, ec.

1. John *Smith*, che aveva pubblicato nel 1780 undici poemetti barditi, uno dei quali, *La morte di Gaulo*, apparve, tradotto dal Barbieri, nel volume V delle *Opere* del Cesarotti.

XIX

A ENRICHETTA TREVES[1]

[*La memoria degli amici defunti.*]

Ella mi legge nel cuore, tanto i di lei sentimenti s'accordano perfettamente co' miei. Sì, è una viltà il cercar di sottrarsi alla tristezza nata da una causa così interessante. Ciò che sempre mi ributtò si è il vedere come in così fatte occasioni i più familiari e domestici si fanno una legge di non far più nemmeno un cenno che risvegli l'idea d'un caro defunto, e di usar ogn'industria perché l'amico o il congiunto appassionato ne scordi, se fosse possibile, persino il nome. Io attribuisco questa usanza all'influenza di quella trista e odiosa filosofia che tanto predomina ai tempi nostri. Di fatto, se tutto termina colla vita presente, se chi muore è sparito per sempre dai regni dell'esistenza, un'afflizione ostinata, un'angoscia permanente è in tal caso ugualmente cruda ed irragionevole. Non si può sentire a lungo se non per chi sente: una cosa inanimata può esserci cara, ma non si ama se non chi può amare ed intendere. Un'amarezza tutta pura, un dolor disperato soverchia di troppo le forze della natura perch'ella non rifugga da ciò che lo eccita ed alimenta: perciò l'umanità e la ragione si accordano in questa funesta ipotesi ad allontanare dal nostro spirito un'idea desolante che non ammette conforto e manca di soggetto reale. Ma se il nostro caro esiste ancora in qualche mondo, il caso è affatto diverso. S'ei vive, egli è sensibile al nostro affetto, gradisce le nostre lagrime, si compiace dei nostri elogi, testimoni del suo virtuoso carattere, interviene col suo spirito ai nostri colloqui, applaude a quelle azioni di bontà, a quei sentimenti onesti ed amabili che tanto lo interessavano. Queste idee consolanti temperano il nostro cordoglio, e lo sciolgono in quella dolce melanconia ch'è l'alimento dell'anime delicate e sensibili. Ma noi nol vediamo più: no, ma egli ci vede: questo pensiero mette in picca il nostro cuore e la nostra immaginazione,

1. Dalle *Opere*, XXXVI, pp. 187-90. La lettera, non datata, si può assegnare al 1795, se il *caro defunto* di cui vi si parla è, come sembrerebbe da alcuni accenni, il naturalista Giuseppe Olivi (su cui cfr. la nota 1 a p. 523), morto appunto in quell'anno. *Enrichetta Treves*, gentildonna veneziana, ma residente a Padova, dilettante di letteratura inglese e di botanica, teneva anche un salotto letterario.

e fa che accrescano le loro forze per compensarci del nostro danno, e far, s'è possibile, illusione ai sensi medesimi. Questa sola, pregiatissima sig. Enrichetta, può essere la fonte delle nostre consolazioni: con questa nulla di più dolce che parlar di lui, deliziarsi nel rammemorar le sue qualità, nello sviluppar i suoi meriti, nel riandar collo spirito tutte quelle particolarità che ce lo resero caro. Che bel concerto armonico di lugubre dolcezza non faressimo insieme, sig. Enrichetta amatissima, sopra questo interessante soggetto! e quanto mi riuscirebbe caro di poter profittare del suo grazioso invito! Ma oltreché varie convenienze mi obbligano a passar l'autunno in queste parti, sono ora trattenuto da una ragione troppo rispettabile, voglio dire dallo stesso amato defunto. La sua immagine che ho voluto rapire alla morte deve adornare un deposito, a' piedi del quale una mia iscrizione farà sentire a chi legge la perdita che fecero in lui le scienze e l'umanità. Io attendo qui il di lui degno fratello per concertar con esso i modi dell'esecuzione. Ella si conforti coll'idee sopraccennate, e le porti seco nella scorsa che medita di far sino a Pisa, ch'è il sollievo il più adattato alla circostanza. Una conferenza col dotto ammiratore del nostro amico relativa a un ramo delle facoltà coltivate da lui medesimo è il più grato omaggio che possa rendere alla di lui ombra. Essa interverrà per terzo alle sue sessioni, e l'animerà a mostrarsi al mondo sua degna amica, perfezionandosi in quegli studi che non sono ormai più separabili dalla sua memoria. Prego il Cielo che il suo fisico non si opponga al progetto, e desidero che i suoi nervi non siano mai mobili fuorché a quelle placide scosse che svegliano nelle anime privilegiate le idee del Bello e del Buono. Mi conservi la sua cordialità, e mi creda con affettuoso sentimento, ec.

XX

A VITTORIO ALFIERI[1]

[*Presentazione di Isabella Teotochi.*]

Una combinazione inaspettata mi porge occasione di rinfrescarvi la memoria d'un vostro zelante ammiratore. Non può certamente

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 3-5. La data della lettera sarà di poco anteriore a quella della risposta dell'Alfieri, che è del 25 aprile 1796.

riuscirvi nuovo il nome della contessa Isabella Teotochi,[1] fu Marini. Voi dovete senza dubbio averlo inteso più volte a rammentare dal comune amico cav. Pindemonte:[2] egli vi avrà detto che questa dama è ugualmente favorita delle Muse che delle Grazie, ch'ella è piena d'ottimo gusto in letteratura, che unisce all'erudizione solidità e svegliatezza di spirito, che non v'è forestiero colto in Venezia il quale non si pregi di conoscerla e di frequentarla, e per dir tutto in poco, ch'ella è d'una classe medesima colla vostra illustre amica e compagna,[3] alla quale vi prego di ricordare la mia affettuosa riverenza. Ora questa dama facendo il viaggio di Roma passa per la Toscana. Poteva ella non desiderare di conoscer l'unico Alfieri? e potete voi non compiacervi della conoscenza d'una dama che può render giustizia al vostro merito più di molti letterati di professione? Io forse non vi sorprenderei gran fatto se vi dicessi ch'ella ammira altamente il Sofocle astigiano, ma vi aggiungerò che ammira ugualmente l'autore del *Panegirico di Plinio*, e che può discorrer con voi di costituzioni politiche quanto di drammatiche. Permettetemi adunque ch'io vada superbo d'esser il conciliatore di questa conoscenza, per la quale attendo un doppio ringraziamento.

Che fa la vostra Musa? Chi sa quanti tesori poetici avete nel vostro portafoglio! Sarebbe un delitto l'esserne più oltre avaro col pubblico. Non vorrei che lo spettacolo di tante tragedie reali v'avesse fatto abborrire per sempre la vostra favorita Melpomene. Ad ogni modo, se come mi fu accennato, l'avete lasciata per far la corte a Calliope,[4] si può ancora perdonarvi, essendo ben certo che saprete servir ugualmente bene una sorella che l'altra. Non so se le vostre idee siano tuttavia democratiche; so bene che il pubblico vi terrà sempre per uno dei maggiori aristocrati di Parnaso, e il tiranno della scena italica.

1. *Isabella Teotochi* (1763-1836) è la notissima gentildonna e letterata veneziana, amica del Pindemonte e del Foscolo e di altri letterati. Uno dei più felici dei suoi *Ritratti* (1808) è dedicato appunto al Cesarotti. 2. Ippolito *Pindemonte*, che dedicò alla Teotochi, chiamandola Temira, alcuni versi d'amore. 3. *amica e compagna*: la contessa d'Albany. 4. *Calliope*: allude alle poesie liriche composte dall'Alfieri tra il 1790 e il 1799.

XXI

A UGO FOSCOLO[1]

Ho gradito le vostre notizie, e godo che vi troviate più in calma e disposto a trar profitto dell'avversità. Questa è una scuola dura ma utile. Voi vivrete in pace cogli uomini quando avrete appreso a conoscerli meglio, amarli meno e lusingarli di più. Bisogna soffrir tutto per uscir un giorno dalla loro dipendenza. Costa[2] vi saluta, mi ordina di rimproverarvi di non aver mai risposto alle sue lettere, e di aggiungere che il march. Ronconi attende con premura la dissertazione a voi confidata e che ha trasmesso a lui un zecchino per conto vostro. Addio. Profittate della cara conversazione del sentimentale e sociabile Olivi,[3] e immaginatevi ch'io sia spesso in terzo con voi.

XXII

A TOMMASO OLIVI[4]

[*La sistemazione di Selvaggiano.*]

23 novembre 1796.

Sono ancora a Selvaggiano, beato per i miei lavori e per la speranza di veder nella primavera prossima compita pienamente la divisata sistemazione della mia delizia campestre. Parmi d'avervi già detto che qui pure ebbe luogo una rivoluzione. Qualche disgusto che ebbi dal proprietario del campo posto dinanzi al casino, m'indusse a rinunziarne la fittanza. Ciò venne a scomporre il primo piano: addio ingresso sulla strada maestra, addio viale d'ingresso, addio, sopra tutto, stradoncino lugubre, boschetti e prospettive che io vagheggiava cotanto. Così parrebbe a prima vista; ma il fatto sta che questo disordine portò un ordine. Tutte

1. Dall'opuscolo *Per nozze Rasi-Vanzan*, a cura di G. Mazzoni, Padova 1891, pp. 9-10. Manca la data, ma la lettera deve essere stata scritta nello stesso tempo di un'altra indirizzata a Tommaso Olivi il 23 settembre 1796, e nella quale era acclusa la presente. 2. Paolo *Costa* (1771-1836) di Ravenna, alunno, come il Foscolo, del Cesarotti a Padova, fu uomo di spiriti democratici e buon verseggiatore neoclassico. 3. Tommaso *Olivi*, fratello di Giuseppe, e amico del Cesarotti e del Foscolo. 4. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 18-22. Su *Tommaso Olivi* cfr. la nota precedente.

le mie idee possono eseguirsi, e sono già pressoché affatto eseguite molto meglio nel mio brolo[1] e nei campi miei. Io sono obbligato di cuore alla malagrazia d'un nostro aristocrato che diede luogo a questo felice ripiego. Mi sono sempre ricordato il vostro detto che quel ritiro funebre non aveva la fisonomia de' miei disegni. Spero ora d'averla espressa a dovere, ed esulto immaginando l'impressione che dovrà farvi. Non vi prevengo di nulla; solo esigo da voi che, quando vi scriverò di venirmi a trovare a Selvaggiano, dobbiate subito compiacermi, nel qual caso vi renderò la pariglia. Vengo ora alle vostre grazie. Ho già esaminate le due prime casse, e separati i vari corpi. L'altre due sono ancora a Padova, e non le aprirò se non sono trasportate qui. Voi foste troppo generoso, e temo che diverrò povero per la soverchia ricchezza. Preveggo che avrò più tesori che luogo per collocarli o mezzi di farne uso. Per l'idea principale si farà la scelta dei corpi più vistosi e durevoli che congegnati con altre naturalità montane faranno ottimo effetto. Trovo sparse nelle varie classi alcune bagattelle che mi sembrano preziosità marittime da gabinetto, e queste potrebbero incollarsi sulla carta e formarne de' quadri. Altri pezzi mi sembra che possano servire a incrostar piedestalli di vasi; altri ad abbellire un qualche selciato: insomma si vedrà di trar partito da tutto. Non so quel che contengono l'altre due casse, ma suppongo che saranno corpi di diverse specie. In ogni modo ciò che avete spedito è più che bastante all'oggetto, né occorre che v'incomodiate di più. Bensì per continuare ad abusarmi della vostra cordialità, vi pregherei, se avete a Murano persone di cui possiate fidarvi, che mi procuraste una cassa di quei pezzi che escono da quelle fornaci, ma facendo una scelta dei migliori e più curiosi nel colorito e nelle forme. Parmi confusamente che possano questi servire a vari de' miei oggetti. Ma questa volta esigo formalmente da voi che ciò sia senza vostro dispendio, e che mi avvisiate in prevenzione del prezzo. Potrei con questa disposizione rivolgermi ad altri, ma non potrei trovar alcuno che avesse la vostra cordialità, attenzione ed intelligenza. I cinquecento olmi potete spedirli per la ventura settimana supponendo che siamo a tempo per la piantagione. Se vi sembrasse troppo tardi, potrete anche differir alla primavera. Di Verona non so dirvi nulla di preciso, perché da tre giorni manco dalla città; domenica a Padova intesi che

1. *brolo*: giardino.

dopo molte battaglie sanguinose e bilanciate Davidovic[1] avea passato la Chiusa, e dicevasi anche in Verona: ma la musica infernal del cannone, che in questi giorni venne a funestar le mie orecchie e a turbar la mia pace interna, non mi lascia senza inquietudine per quella infelice città. Caro Tommaso, amiamo i corpi marini, gli alberi e noi e i pochi della nostra spezie, e piangiamo su questo animale indefinibile chiamato uomo, che ha passioni così violente e una ragione così fragile, losca, cerea, seducibile, depravabile, che cercando la suprema felicità si fabbrica la suprema miseria. V'abbraccio con tutta l'anima: fra poche ore vado a stabilirmi a Padova a far il dotto e il cittadino a mio dispetto. Addio senza fine a tutto il monte Olimpo.[2]

XXIII

A COSTANTINO ZACCO[3]

[*Inquietudine per la situazione politica.*]

Padova, 1796.

La vostra cordiale inquietudine merita ch'io faccia il sacrifizio di scrivere. Dico sacrifizio perché sono così svogliato che a stento reggo la penna. Tornai iersera da Selvaggiano per intender meglio lo stato degli affari, e per non esser al caso spettatore se non vittima di qualche sopraffazione violenta. Io per altro vi accerto che non ho nessun timor personale, e che sono preparato a qualunque evento; solo ho l'anima penetrata da un'amarezza cupa, e talora da un'apatia disperata e stupida. Ho persino perduta quell'accensione di collera e quell'impeto declamatorio che mi teneva in vita. Se il Cielo vuole che costoro[4] partano, io tornerò ad immergermi nella mia solitudine per essere affatto all'oscuro di quanto accade. Vorrei dormir sempre per risvegliarmi tranquillo o non risvegliarmi mai più. Intanto vi prego a non mi scriver più nulla di cose politiche d'alcuna specie, e a non aspettarne da me. Noi non potressimo che rattristarci a vicenda. Scrivetemi di amarmi, che questa è una delle poche cose che m'interessano. V'abbraccio di cuore. Addio.

1. *Davidovic*: generale austriaco, che pochi giorni dopo sarà battuto da Napoleone a Rovereto. 2. *monte Olimpo*: allude forse, scherzosamente, ad amici comuni. 3. Dalle *Opere*, XXXVII, pp. 339-40. Sullo *Zacco* cfr. la nota 1 a p. 517. 4. *costoro*: probabilmente allude all'esercito francese.

XXIV

A TOMMASO OLIVI[1]

[*La nuova democrazia.*]

Padova, 15 decembre 1797.

La tua lettera mi commosse con una tenera compiacenza. Duolmi solo che questa fosse amareggiata dalla trista notizia della mancanza del fratello.[2] Conservati, caro Tommaso, a te, alla tua famiglia, a me che ti appartengo col cuore. Conservati, e tienti lontano quanto puoi da tuttociò che può agitare soverchiamente i tuoi nervi. Quante volte bramai di scriverti! e quante mortificazioni ebbi di non farlo! Ma che poteva io dirti, e come spiegarmi? Ci volevano discorsi troppo lunghi, troppo liberi per farmi intendere con qualche speranza di frutto, e il nostro bel sistema di libertà avea posta un'inquisizione sulle parole. Io non sapeva il tuo incomodo fisico, ma era ben certo che il tuo spirito si trovava in burrasca, e quel ch'è più, che tu amavi la burrasca medesima sperando di arrivar per essa al porto della felicità. Illusione fatale, rea di tutte le nostre sventure! Io già conosceva da molto tempo la fallacia di quei venti insidiosi che ci spingevano nell'alto, e non presagiva che tempeste e naufragi; ma conveniva essere più che profeta per immaginare che cotesto turbine di libertà conducea direttamente e deliberatamente alla servitù. Vaglia almeno questo singolare esempio a guarirci per sempre dalle chimere filosofiche, le quali non servono che al trionfo degl'impostori. Ma io ho detto assai più di quel ch'io voleva. Questi discorsi non devono riserbarsi che a Selvaggiano. Attendo con trasporto la primavera e te. Se il cielo benedice le mie piante, spero che il mio boschetto ti presenti un dolce spettacolo. Tutto il brolo ha una faccia nuova e più interessante. La tua allegrezza per la mia pensione[3] me la

1. Dalle *Opere*, XL, pp. 38-40. Su *Tommaso Olivi* cfr. la nota 3 a p. 529. 2. *fratello*: non Giuseppe Olivi, che era morto nel 1795. 3. *pensione*: per iniziativa di Napoleone stesso, ammiratore di Ossian e del suo traduttore, al Cesarotti era stata assegnata una pensione di tremila franchi annui sul vescovado di Padova, ed era stato accordato il trasferimento «dalla cattedra di lingua greca a quella di belle lettere col titolo rarissimo di sopraordinario e colla permissione di leggere quando e quanto mi piace», come il Cesarotti stesso scriveva compiaciuto in una lettera ad Angelo Mazza, anch'essa del 15 dicembre 1797 (cfr. *Opere*, XL, pp. 29-30).

rende assai più grata. La mia maggior compiacenza è il pensare che questa onorificenza fu perfettamente gratuita, e ch'io non me l'ho procacciata neppur coll'ombra di bassezza d'alcuna specie. Aggiungo un nuovo solletico alla tua cordialità col dirti che fui trasferito alla cattedra d'eloquenza senza nuovi aggravi, e con un decreto il più lusinghiero. Quando sarà stampato, te ne spedirò una copia. Saluta caramente la famiglia che bramo pur di rivedere. Mio cognato, io, i miei domestici, e credo anche il cane e il gatto, tutti ti amano, ti salutano e non cessano di desiderarti. Addio con vero affettuoso trasporto.

XXV

A MONSIEUR . . .[1]

[*Sulle proprie traduzioni ossianiche e omeriche.*]

Ossian et moi nous avons à vous des obligations communes, lui à votre talent, et moi à votre politesse. L'impromptu qui m'est sorti du coeur plus que de la plume n'est qu'un petit *à compte* que j'aime à vous payer pour moi et pour mon vieux barde. Dans ma lettre à la comtesse Albrizzi,[2] dame d'un goût exquis dans la belle littérature, j'ai dit nettement ce que je sens sur vos essais, c'est à dire que tout ce qu'il y a de beau vient de votre habileté; ce qu'on pourroit y souhaiter, ne regarde que votre langue. Boileau lui-même en travaillant sur Ossian ne l'auroit trouvé quelquefois moins rebelle. Un auteur italien, dans un tel travail, avoit bien plus facilité et dans la langue plus libre et dans le vers plus harmonieux, plus varié, plus pittoresque. Ces caractères appartiennent en particulier à nos vers blancs, que le comun des François croit inventé par nous afin

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 61-4. Di questa interessante e poco nota lettera non è indicato il destinatario, né è facile scoprirlo da quanto è detto nel testo della lettera, dove risulta solo che si tratta di un francese che si era provato a tradurre Ossian. Non escluderei che possa trattarsi del Ginguené, che intorno al 1800 si occupava di Ossian, e che in seguito curò una ristampa della traduzione del Le Tourneur. Anche la data manca, ma l'accenno all'edizione veneziana della *Morte di Ettore* la sposta a dopo il 1795. 2. *la comtesse Albrizzi*: Isabella Teotochi (su cui cfr. la nota 1 a p. 528), sposata dal 1796 in seconde nozze a Giuseppe Albrizzi.

de nous soustraire aux entraves de la rime, au lieu que c'est sa propre beauté qui le recommande, beauté qui aux oreilles italiennes ne laisse point envier l'agrément de la consonnance, et d'autant plus estimable que ses charmes se font plus sentir que pressentir. On pourroit lui appliquer le mot d'Horace: « ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem ».[1] Vous pouvez, Monsieur, assurer vos nationaux qu'en Italie ne fait pas de vers blancs qui veut, et il y a chez nous plus d'un rimeur très-heureux qui dans une pièce de vers libres y perdroit tout son latin. N'allez pas croire cependant qu'il ne me fallût aussi lutter avec des obstacles considérables: si j'ai pu les vaincre, je le dois bien plus à ma hardiesse qu'à mes talens. Le style d'Ossian ne trouvoit dans nos écrivains rien d'analogue à son caractère. Notre langue, toute féconde et fléxible qu'elle est, étoit, grâce à nos grammairiens, devenue stérile, pusillanime, superstitieuse, et notre *sciolto* n'avoit jusqu'alors reçu de nos auteurs plus célèbres qu'une majestueuse sonorité périodique, un peu monotone. J'osai braver les préjugés de l'usage et les criailleries des pédans: je hazardai de nouveaux tours, je donnai au vers un méchanisme, si j'ose le dire, pantomime, et mes efforts ont été assez heureux pour trouver quelque grâce auprès du public. Mais malgré la séduction de vos louanges, ne saurois accepter sans scrupule le titre, dont vous m'honorez, du Delille[2] de l'Italie. Je veux croire que mes vers *vaillent* les siens, mais Delille a donné beaucoup du propre, et moi je n'ai bâti que sur les fonds d'autrui. Professeur de littérature grecque il me fallut travailler sur les auteurs de cette nation; et de plus presque tous mes ouvrages de prose et de vers ne furent que commandés. Il n'y a qu'Ossian dont j'ai entrepris la traduction par un mouvement spontané. Mais enfin ce n'est qu'une traduction, et s'il y a quelque chose d'original, cela ne regarde que le style. Quelque droit plus solide à l'originalité pourroit me donner, j'ose m'en flatter, mon Homère, tel en particulier qu'on l'a publié à Venise avec le titre de l'*Iliade ou la mort d'Hector*. Ce n'est pas une traduction ni une imitation, mais on peut l'appeler une ré-

1. *Ars poet.*, 240-2 (« affinché chiunque speri di poter riuscire ad ottenere lo stesso risultato, e osando tentare il medesimo lavoro, molto sudi e invano si affatichi »). 2. *Delille*, o Delisle (cfr. la nota 4 a p. 301), è qui citato per le sue traduzioni delle *Georgiche* e del *Paradiso perduto* di Milton.

forme et presque une régénération de l'*Iliade*. C'est de tous mes ouvrages celui sur lequel le public et les connoisseurs peuvent former un jugement plus fondé de ma faculté poétique quelle qu'elle soit. Mais quoiqu'on en juge, ma carrière est fournie. Fatigué par de longs travaux, et de plus affaissé sous le poids d'une atmosphère qui n'a rien d'électrique, je demandai mon congé aux Muses, et je l'ai obtenu sans peine. A présent retiré de la lice, j'assiste spectateur tranquille aux jeux des talens, prêt à applaudir sans jalousie à ceux qui remportent le prix. Vos essais me font présager que plus d'une couronne vous attend: il ne tiendra qu'à vous de l'obtenir. Qu'il me sera doux de l'entendre! et que je serai heureux de votre gloire. Agréez, Monsieur, les sentimens sincères d'estime, de reconnoissance et d'amitié avec les quels je suis, etc.

XXVI

A FRANCESCA MORELLI[1]

[*Le consolazioni dell'amicizia e della natura.*]

È pur troppo vero ch'io sono occupato, ed è vero altresì che la frequenza e la moltiplicità delle lettere mi è spesso a carico, e talora a noia. Ma cosa hanno mai di comune le lettere di cotesta turba di scriventi con quelle di Fanny? Dettate dal cuore, ingentilite dalle grazie naturali del vostro spirito, esse sono il vero specifico contro il tedio inspiratomi dalle altre, e mi servono d'una cara distrazione dalle brighe incessanti che mi tira addosso il mio *affisso* di letterato in titolo, che portai sempre a dispetto, e che mi diviene di giorno in giorno più intollerabile. La collezione delle vostre lettere è per me un tesoro prezioso; io le ricevo con trasporto, e le leggo e rileggo con vera delizia. Il piacere di legger voi non può essere superato che da quello di vedervi. Voi mi date perciò la più dolce notizia coll'annunziarmi che avrò questo bene alla

1. Dalle *Opere*, XXXIX, pp. 112-5. Se l'accenno agli *odiosi congressi* si riferisce, com'è probabile, alle riunioni che precedettero la pace di Lunéville (9 febbraio 1801), la presente lettera dovrebbe essere stata scritta poco prima. La contessa *Francesca* (o Fanny) *Morelli* collaborò col Pieri, il Furlanetto e il giovane Politeo Niseteo (col quale conviveva) ad un «Giornale della letteratura straniera», uscito per sei mesi nel 1805.

fine di Quaresima. Immaginatevi s'io preparo l'anima a dir con divozione alleluia. Mi congratulo con voi che andiate diventando sempre più insensibile ai frivoli trattenimenti del sedicente gran mondo, che non è grande fuorché nella picciolezza. L'amicizia e la natura sono le due uniche fonti dei piaceri solidi ed interessanti. Il fisico nella campagna offre lo spettacolo che si cerca indarno dal morale nelle città. La generosità, la gratitudine, la beneficenza universale risiedono nella madre Terra; lo stato d'innocenza, la letizia cordiale e semplice, la cortesia ospitale non si trova che tra gli esseri vegetabili. Il mondo morale non è che un teatro di malvagità e di miseria. Quando finiranno questi odiosi congressi? Io vorrei vederne uno tra la Ragione, l'Umanità e la Giustizia. Queste dovrebbero essere le vere dominatrici della terra: ma esse non sono che regine detronate, le quali non sanno nemmeno sperare una meschina indennizzazione.

Mi consola assai la salute migliorata dell'ottimo Bepo[1] e la speranza che abbia sempre più a convalidarsi.

La vostra affezione alla cara Marina[2] fa ch'io v'ami di più l'una e l'altra. Interessante per la sua bontà non meno che per la bellezza, ella ha il privilegio singolare di aver tante amiche nel suo sesso, quanti adoratori nel nostro. Fatele per me le più cordiali carezze. L'ultimo periodo del povero C . . .[3] diede qui luogo a molte ciarle divotamente maligne. Io credo che anche un buon cristiano possa non gradir gran fatto gli imponenti prolegomeni della sua morte. I teologi hanno fatto il possibile per rendere sconsolante e inamabile una religione ch'è tutta amore. La sua fisonomia naturale era fatta per spargere un balsamo di consolazione e di speranze sull'occaso del nostro giorno: essi la sfigurarono a segno di farne uno spettro, e ci resero più trista la morte coi terrori esagerati d'un'altra vita. Se i frenetici novatori di Francia in luogo di abolir il cristianesimo l'avessero richiamato al suo vero spirito, spruzzandolo d'un po' di filosofia temperante, essi avrebbero reso un grande e reale servigio all'umanità: ma fatalmente in questi tempi la ragione stessa non fu che la serva del male.

1. *Bepo*: Giuseppe Albrizzi, il marito di Isabella Teotochi. 2. *Marina* Querini Benzon (1757-1839), celebre per i suoi amori e per le sue idee democratiche, amica del Foscolo e del Pindemonte, del Byron e dello Stendhal. Per lei il Lamberti scrisse la famosa *Biondina in gondoleta* (cfr. la nota a pp. 311-2). 3. *povero C. . .*: non saprei a chi il Cesarotti alluda.

Ma abbandoniamo queste idee, pensiamo a vivere e ad amarci. Addio con tutto il cuore.

XXVII

A FRANCESCA MORELLI[1]

[*Autoritratto morale.*]

Grazie intanto alla Battaglia,[2] alla sua aria, a' suoi monti che sparsero la serenità sullo spirito della cara Fanny, e grazie alla cara Fanny che s'affrettò a dar questa dolce consolazione al suo Cesarotti col descrivergli l'impressione piacevole che fecero sopra lei le scene campestri. Possano i Bagni consumar l'opera del suo ben essere, e renderla a chi l'ama e l'apprezza quanto merita, sana e contenta per l'onore della Providenza e per delizia dei suoi amici. Voglio darvi una notizia che può forse rendervi più interessante il paesaggio che vi circonda. Innanzi di arrivare alla Battaglia rimpetto al Cataio,[3] in un luogo detto il Pigozzo, lungo il canale v'è un casino con una chiesetta, e un picciolo pozzetto a fianco. Ivi per qualche anno abitò un uomo che non era dei più comuni, d'uno spirito tra il filosofico e il poetico, passionatamente innamorato del Bello morale che andò sempre cercando nell'amore, nell'amicizia, nei caratteri degli uomini, nella contemplazione dell'ordine e del sistema dell'universo. Trovatosi fatalmente illuso nelle idee più care, costretto a rinunziare ai suoi diletti fantasmi, disgustato di tutta la sciaurata razza di Prometeo,[4] e quasi quasi dell'abilità dell'artista, lasciò quell'abitazione e andò a ritirarsi in una perfetta solitudine campestre ove sfoga l'attività del suo cuore cogli esseri vegetabili, pascendosi anche talora de' suoi favoriti romanzi,[5] ma senza lasciarsi tormentare dall'idea illusoria di vederli realizzati. Il Cielo finalmente per decoro proprio, e per premio delle sue buone intenzioni, gli fece conoscere Fanny, ed egli benedisse tosto l'economia della Providenza, che nell'ultimo pe-

1. Dalle *Opere*, XXXIX, pp. 100-3. Mancano indizi che permettano di fissarne la data, che però non dovrebbe essere lontana da quella della lettera precedente. 2. *Battaglia*: luogo di cure termali ai piedi dei colli Euganei. 3. *Cataio*: nome di un castello situato nei pressi della Battaglia, e appartenente alla famiglia padovana degli Obizzi. 4. *razza di Prometeo*: l'umanità. 5. *romanzi*: sogni romanzeschi.

riodo della sua vita gli riserbò questo bene, e gli mostrò che gl'idoli del suo spirito non erano tutti assolutamente chimere. Di quest'uomo non vi dico il nome, ma quello del suo eremo è Selvaggiano. Egli lo trova delizioso, e oserebbe preferirlo alla Battaglia, se ora la Battaglia non fosse abitata da Fanny. Godo immaginandomi che, dopo questa storia, al vostro ritorno getterete uno sguardo di compiacenza su quel luogo in memoria del suo antico abitatore, e godo ancora più coll'idea che abbiate a bearlo nel suo romitaggio colla vostra presenza.

Per me al certo non v'è spettacolo così pomposo che m'interessi più de' miei verdi; e la giocondità e l'affetto de' miei domestici ha per me assai maggior pregio che tutte le società di *bon ton.*

Non mi stupisco se il nostro Z . . .[1] s'annoia. Egli non è il sibarita che per sazietà brama i cibi semplici; è il buon Adamo che, avendo per cagion vostra gustati i frutti dell'Eden, non sa più adattarsi a quelli d'una terra rivoluzionata. Egli ha però torto di dedicarsi come fa a certe relazioni che egli si ostina a risguardare come amicizie, e quasi merita il suo trattamento, adattandosi da tanto tempo a soffrirlo. Ma l'attaccamento a Fanny non sarà senza effetto, ed io già preveggo che voi l'avrete o guarito o rovinato.

Voi m'avete fatto sorridere pregandomi d'instruirvi. E di che volete voi ch'io v'instruisca? Io non potrei che insegnarvi a conoscere meglio voi stessa. Ciò che dite per scemare il vostro merito fa il vostro maggiore elogio. Non credete ch'io vi lusinghi: io non sarò né il primo né il solo che v'abbia reso giustizia. La vanità è viziosa, ma un'onesta compiacenza di se stesso è una buona compagna, e voi avreste gran torto di ricusarla.

Addio, amica dilettissima. Un cordiale saluto alla buona Mimì, che ha ben dritto d'esser amata, poiché ama voi. Addio con tutto il cuore.

1. *il nostro Z . . .*: lo Zacco (cfr. la nota 1 a p. 517).

XXVIII

A FRANCESCA MORELLI[1]

[*Descrizione di Bassano.*]

Selvaggiano.

Tornai da Bassano coll'ansietà d'aver nuove di voi. Fortunatamente m'avvenni tosto in Zacco, e intesi da lui che vi aveva inaspettatamente veduta al Terraglio[2] e trovata in ottimo stato di salute; e se non del tutto tranquilla, almeno tanto padrona del vostro spirito, quanto bastava a metterlo in commercio nella società. Ciò mi diede molta consolazione, facendomi sperare che vogliate cooperar efficacemente a ristabilire il vostro fisico, cercando di serenare la fantasia, e prestandovi a tutto ciò che può diradarne le nuvole. Io passai dieci giorni a Bassano in casa d'un giovane monaco di Praglia, ch'io soglio chiamare il figlio della mia ultima età, e talora il mio Oscar,[3] perché ama con trasporto Ossian e me, ed ha la stessa maniera di vedere, di sentire e di scrivere. In conseguenza di queste disposizioni, egli è incantato di Fanny, di cui gli lessi alcuni scritti che lo posero in entusiasmo. Bassano, voglio dire la sua posizione, sarebbe degna del vostro pennello. Esso potrebbe essere una scuola di pittura per i paesisti; esso presenta un aggregato di vedute che formano un teatro di spettacoli naturali, sempre interessanti e sempre vari. Il coltivato e 'l silvestre, l'ameno e l'orrido, le colline, i monti, le montagne offrono gruppi, intrecci, contrasti di forme, di colori, di aspetti, che arrestano e trasportano ad ogni passo. Tutte queste scene graduate e successive nel territorio sembrano riunirsi dinanzi agli occhi dello spettatore nella città stessa quando si guarda dal Castello, già soggiorno d'un tiranno, e ora d'un arciprete. Io lo contemplai estatico, ma la maggior mia sorpresa fu come quel mostro d'Ezzelino potesse pascere lo spirito d'idee di sangue in un sito fatto

1. Dalle *Opere*, XXXIX, pp. 104-7. L'allusione all'incertezza fra pace e guerra indurrebbe a porre la data della lettera nel periodo precedente alla pace di Amiens (marzo 1802). 2. *al Terraglio*: sulla riviera trevigiana, probabilmente nella villa Albrizzi, come si rileva dalla notizia in fine della lettera. 3. *il mio Oscar*: l'abate Giuseppe Barbieri, su cui cfr. la nota 3 a p. 543.

per inebbriare l'anima del nettare dei geni. Passai le mie giornate aggirandomi per le terre circonvicine, specialmente lungo il canal della Brenta, ove il fiume non sente ancora il torpore della patavinità,[1] ma corre e sbalza e spuma irritato tra gli spezzoni dei massi, e fa presentire una forza che può giustificare il detto d'Elvezio, che il sublime è un terribile incoato.[2] Allora però il fiume non avea che una vivezza piacevole. Le persone del bel mondo avrebbero ben riso in veder me col mio compagno e coi domestici aggirarci tutti attentamente per la ghiaia della Brenta a ricogliervi petruzze e ciotoli come se fossero gemme. Ben però più prezioso di tutte le gemme dell'India fu per me il gabinetto di storia naturale ch'ebbi a vedere in Bassano. Fra le cose che lo distinguono non è la meno singolare che chi lo formò, e lo possede, può dirsi con esatta proprietà un arlecchino[3] naturalista, poiché appunto facendo egli il personaggio d'arlecchino a Parigi, acquistò ricchezze considerabili, una parte delle quali, per una inspirazione che non si sarebbe aspettata, l'impiegò a procacciarsi una sceltissima collezione di corpi naturali, che per essere ammirata con trasporto non ha bisogno di scienza. Nella mia dimora in Bassano io m'era scordato di tutte le ribalderie misteriose della politica: appena giunto a Padova, intesi tosto che siamo tuttavia incerti della guerra o della pace, ma certissimi della miseria. Per iscappare da queste idee sconsolanti corsi tosto a rintanarmi nella mia selva, ove divido le ore tra il mio giardino autunnale e il mio gabinetto grottesco.[4] Non so se questo sia un embrione o una parodia del museo bassanese, ma so che in ogni modo m'interessa e m'appaga. Ebbi dall'aureo e amabile Albrizzi una lettera cordialissima che m'invita al Terraglio. Io avea tutta l'intenzione di andare a passar un giorno con lui, ma per ora sono ritenuto da qualche faccenda morale, né so quando potrò secondare il mio desiderio. Addio, amatissima

1. *il torpore della patavinità*: immagine scherzosa, tratta forse dall'accusa di «patavinitas», che Asinio Pollione formulò contro lo stile del padovano Livio. 2. *il detto . . . incoato*: cfr. Helvétius, *De l'homme*, London 1777, II, p. 232: «il faut . . . que la sensation du sublime renferme toujours celle d'une terreur commencée»: concetto ripreso dal Cesarotti anche nel *Saggio sul Bello* (cfr. *Opere*, XXX, p. 17). 3. *arlecchino*: l'attore Zanuzzi, che però era stato l'*innamorato*, non l'*arlecchino*, della *Comédie Italienne*. Era stato lo Zanuzzi ad invitare nel 1761 il Goldoni a Parigi. 4. *grottesco*: qui ha il senso di «ornato, ordinato in modo irregolare».

Fanny: confortatevi, sollevatevi, e amate chi si fa una gloria d'esser vostro. Addio.

XXIX

A FRANCESCO RIZZO E GIUSTINA RENIER[1]

[*Elogio del Necker.*]

Ai miei carissimi: Rizzo-Giustina; Giustina-Rizzo.

La vostra lettera e il vostro dono mi furono ugualmente cari. La rivoluzione di Francia descritta e individuata nelle sue epoche principali è un'idea curiosa, felice e felicemente eseguita.[2] Ella è istruttiva, ma trista perché fa disperare che gli esempi del passato servano mai di scuola per l'avvenire. Io però l'ho letta con gran piacere. Tutto è ben scelto ed appropriato, e l'ultima parte che appartiene al console perpetuo[3] chiude egregiamente il discorso con veracità e convenienza. È però un po' di mal augurio per Bonaparte che gli elogi a lui fatti sieno quegli stessi che furono profusi a Cesare per addormentarlo sul suo destino. Amerei di saper il nome del traduttore che mi parve aver colto bene il senso degli originali (notate che non scrivo così in risposta d'una sua lettera). Per l'altra opera tradotta e comentata dal cittadino Bettoni[4] non ho né tempo né voglia d'occuparmene. Vedo ch'ella tende tutta a magnificar le glorie della Francia, ed io non posso compiacermi dell'esaltazion d'una nazione, la di cui grandezza ha per base la sceleragine, e nella quale la perfidia ha per lo meno tanta parte

1. Dall'articolo di A. Benzoni, *Alcune lettere inedite del Cesarotti al co. Francesco Rizzo*, in «Ateneo Veneto», settembre-ottobre 1904, pp. 144-7. La data di questa lettera si può porre, per l'accenno a Napoleone *console perpetuo*, probabilmente nell'agosto o nel settembre 1802. *Giustina Renier* Michiel (1755-1832) tenne il più famoso salotto letterario del Settecento veneziano, e si interessò di letteratura e di scienze. A lei si debbono traduzioni in prosa dell'*Otello*, del *Macbeth* e del *Coriolano* e un'opera storica sull'origine delle feste veneziane. Il conte *Francesco Rizzo* Patarol, più giovane di lei di quindici anni, fu per lungo tempo suo amico. 2. *La rivoluzione . . . eseguita*: si tratta di un'opera straniera tradotta (come è detto in seguito), ma gli indizi sono troppo generici per determinare quale sia precisamente. 3. *console perpetuo*: Napoleone, nominato console a vita nell'agosto 1802. 4. Nicolò *Bettoni* è il noto tipografo ed editore bresciano.

quanto il valore. Io l'abborro ancor di più ora che ho per le mani un'opera tutta celeste. È questa il corso di *Morale religiosa* di Necker.[1] Non posso esprimervi quanto io sia incantato e rapito da questa lettura. Tutti i più grandi uomini del secolo mi paiono pigmei appresso un gigante. Nessuno ha saputo al par di lui smentir la falsa filosofia col presentarci lo specchio della vera filosofia dell'uomo, che non è il prodotto della sola ragione, ma il risultato di tutte le facoltà dell'anima combinate e illustrate l'una per l'altra. Né parimenti alcuno seppe spogliare con più destra saviezza la religione di ciò ch'ella sembra avere di aspro, di ributtante, di triste per farla brillare nel suo vero carattere consolatorio e fecondo delle più dolci virtù. Una metafisica delicatamente umanizzata, una morale la più pura e convincente, un'unzione sentimentale la più toccante formano un innesto originale e perpetuo. Il suo discorso è la geometria del cuore e il cuore serve di scala al suo genio. Lo stile è sempre animato con giuste proporzioni e sparso d'un lume equabile d'immaginazione che talora si cangia in lampo focoso, talora in raggio penetrativo e piccante. Oso dire che se un abitante di qualche sfera celeste avesse presa forma e linguaggio umano non avrebbe altra eloquenza che quella di Necker. Vari pezzi introdotti naturalmente, relativi alle tragedie di Francia, scritti con tutta l'energia del cuore ma senza fiele, senza furori, senza attizzamento di vendette, sparsero in quest'opera un interesse ancora più vivo. Egli ha posta in pieno lume colla più limpida e sublime filosofia questa gran verità che la religione ben intesa è il fondamento della morale, che la morale è l'unico fondamento della politica, e che senza una politica morale e religiosa non può esservi felicità né privata né pubblica. Vengano ora tutti i detrattori di Necker, essi non faranno mai ch'io nol creda un uomo adorabile e benemerito dell'umanità. Io sono sempre più convinto che i suoi falli politici (se debbono chiamarsi tali) nacquero appunto dalla purità della sua morale, ed io amo più gli errori della bontà che tutte le imprese fortunate della malizia. In mezzo alla delizia di questa lettura il mio piccolo amor proprio ha talora la temerità di mortificarsi poiché pargli che Necker siasi internato ne' suoi pensieri, e gli abbia rapito più d'una idea ch'ei si vagheggiava come sua propria. Di fatto la mia filosofia della

1. *il corso . . . Necker*: è il *Cours de morale religieuse*, stampato a Ginevra nel 1800.

Bibbia era un dipresso lo stesso piano di Necker, ed io arrabbio colle distrazioni sociali e colle puerilità letterarie che non mi permettono d'abbandonarmi ai progetti favoriti del mio spirito e del mio cuore. Ho già ordinata quest'opera che leggo ora per indulgenza altrui: provvedetela anche voi e sono certo che insieme coll'amica mi renderete grazie, e amerete di più e Necker e me. L'affare di mio nipote[1] è ancora un mistero. Questa dilazione sarebbe vergognosa per il governo, se chi è già carico di vergogne potesse sgomentarsi d'una di più. È qui Barbieri che va in estasi al par di me nella lettura di Necker. Perdonate, cari amici, se non vengo a trovarvi, ma siate certi che vi amo, che vi desidero, e che la vostra idea si mescola sempre nei miei pensieri più cari. Zacco rende alla Giustina affettuose grazie de' suoi sentimenti per lui, e vi saluta entrambi cordialmente. L'amico dubitativo, la matrimoniata Costanza, l'Unico Assaggiatore, il primogenito dell'Ossian,[2] tutti mandano all'uno e all'altra affetti di tutti i colori. Giovedì saranno tutti a passar meco le ore dell'amicizia. Unitevi a noi collo spirito. Io vi stringo, v'abbraccio e mi amalgamo a voi con tutta l'anima. Addio.

XXX

A GIUSEPPE BARBIERI[3]

[*Giudizio sullo «Iacopo Ortis»*.]

3 decembre.[4]

Mio caro figlio, sento che ti lagni della tua salute, e me ne duole vivamente. Tu hai bisogno d'un sistema di vita equabile in ogni senso, e credo che ti gioverebbe sopra tutto un po' d'esercizi spirituali per metter meglio in assetto le tue idee e i tuoi sentimenti. Nel

1. *mio nipote*: cfr. la nota 5 a p. 522. 2. *L'amico . . . Ossian*: con questi appellativi scherzosi sono designati alcuni amici. La *matrimoniata Costanza* è la moglie del giureconsulto Girolamo Trevisan; l'*Unico Assaggiatore* è l'abate Brunetti, amante del vino; il *primogenito dell'Ossian*, cioè Oscar, è il Barbieri. Non è chiaro invece chi sia l'*amico dubitativo*. 3. Dalle *Opere*, XXXIX, pp. 6-8. L'abate *Giuseppe Barbieri*, di Bassano (1774-1852), discepolo prediletto del Cesarotti, che si compiaceva di chiamarlo, con nome ossianico, Oscar (cfr. p. 539), e suo successore all'Università di Padova, fu mediocre poeta, buon predicatore e uomo di sentimenti liberali. 4. *3 decembre*: certamente del 1802, come si rileva dall'accenno all'*Ortis* foscoliano, stampato appunto in quell'anno, e da altri indizi.

comune degli uomini è il corpo che nuoce al bene dell'anima, in te tutto all'opposto, è l'anima che nuoce al corpo, poiché sono in origine cause morali quelle che t'inducono a trascurar il tuo fisico. È ben dura cosa che il tuo direttore non possa esserti vicino, come bramerebbe con tutto il cuore. Ma possibile che per Natale almeno non possiamo accostarci l'uno all'altro? Il tempo che si va lentamente calmando non mi toglie affatto la speranza. Ti rimando gli *Amori delle piante*[1] che sono un pezzo delizioso. Ho però segnate alcune bagattelle che puoi rettificar facilmente. Ricorretto che tu l'abbia, rimandalo tosto. Nella stampa non vorrei porre il tuo nome, ma lo travestirei alla greca dicendo Fileremo Limonio, ch'è quanto a dire monaco di Praglia. Ho bisogno che tu mi mandi tosto tutti i tomi d'Omero, perché ho voglia di sbrigarmene per metter subito mano alle *Relazioni accademiche*.[2] Leggo interrottamente vari libri interessanti. Mad. Necker[3] ha molti pezzi insigni e finissimi, benché vi domini spesso un po' di misterioso e di raffinato: ma per la morale ed il sentimento ella è degna moglie di Necker. Massa[4] mi spedì da Napoli il suo poemetto sopra Buonaparte, che farebbe il più grande onore a qualunque dei più celebri poeti francesi. Te lo spedisco, ma a patto che tu nol lo distragga in altre mani, e me lo rimandi presto. Il gen. Miollis[5] fece un'allocuzione per l'Accademia di Mantova sopra l'agricoltura, che può farlo stimare e amare dagl'Italiani come letterato e come uomo. Ella è sparsa di cenni allusivi che saranno poco grati . . . Te la spedirò un altro giorno. Foscolo mi spedì la sua storia ch'è una specie di romanzo intitolato *Le ultime lettere di Iacopo Ortis*. Egli ha ben ragione di dire che lo «scrisse col suo sangue». Io mi guarderò bene dal fartelo leggere: perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiango. Ma parlando

1. *Amori delle piante*: poemetto didascalico del Barbieri. 2. *Ho bisogno . . . accademiche*: il Cesarotti stava rivedendo le sue opere per l'edizione pisana. Le *Relazioni accademiche* furono stampate nel 1803. 3. *Mad. Necker*: di Suzanne Curchod, moglie del Necker, furono pubblicati postumi dei *Mélanges extraits des manuscrits de madame Necker* nel 1798, e dei *Nouveaux mélanges* nel 1802. 4. Flaminio *Massa* da Pacentro, discepolo di Mario Pagano, fu tra i giacobini napoletani della Cisalpina, dove conobbe il Monti e il Foscolo; morì di tisi nel 1805. 5. Il generale S. A. François *Miollis* (1759-1828) si dilettava di letteratura ed era in particolare ammiratore di Virgilio, al quale fece erigere un monumento a Mantova.

solo dell'opera, ella è tale che farebbe il più grande entusiasmo se si credesse d'un oltramontano. Ella ricorda *Werther*, ma può farlo anche dimenticare. Tu però dei astenerti rigorosamente da queste letture dolci venefiche, e leggi piuttosto *Bertoldo* o le novelle arabe. Addio, mio caro figlio, governati per carità in ogni senso. Un bacio a' tuoi compagni, e cento a te. Quando verrò a gustare il vostro groppello?[1] Addio.

XXXI

A GIUSTINA RENIER MICHIEL[2]

[*Giudizi sul Foscolo e sull'Alfieri.*]

Padova, 20 dicembre 1803.

Selvaggiano non fu da me visitato che coll'intenzione, perché, malgrado ai cavalli, m'avrebbe convenuto far a piedi un miglio di gita e uno di ritorno, il che allora non era per me. Così dovei contentarmi di passar una giornata a Brusegana, insieme col mio caro Barbieri. Le sue qualità me lo fanno amar con trasporto, ma egli fa ugualmente la mia delizia e la mia inquietudine. La sua salute instabile non mi lascia otto giorni tranquillo. Ciò che ha finora guadagnato con tanta cura, non è che intermittenze d'incomodi sulle quali non può molto contarsi. Non è però obbligato al letto né al ritiro severo. Si aiuta col regime, colla tolleranza, collo spirito, e mostra nell'aspetto e nella vita giornaliera tutti gli attributi del sano. La sera io gli rendo la pariglia tenendogli compagnia. Obbligato a dispetto a conversare con Esculapio, egli cerca di ristorarsi col padre Apollo. Attualmente egli sta lavorando un componimento[3] sopra Bassano d'una squisitezza di gusto e di stile veramente impareggiabile. Non mi stupisco che i begli spiriti palustri mi taccino di esagerazione per l'elogio fatto ai Morlacchi.[4] Fa sempre più fortuna chi morde che quel

1. *groppello*: un vino del luogo. 2. Da *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, cit., pp. 63-6. Su *Giustina Renier Michiel* cfr. la nota 1 a p. 541. 3. *componimento*: un poemetto descrittivo, intitolato appunto *Bassano*. 4. *ai Morlacchi*: ritengo che il Cesarotti alluda al romanzo *Les Morlaques* di Giustiniana Rosemberg Wynne (cfr. la nota 1 a p. 485), che egli, forse anche in grazia degli evidenti ricordi ossianici che vi compaiono, aveva elogiato nel «Giornale di Modena», XLII (cfr. G. ORTOLANI, *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Bologna 1926, pp. 263-4).

che loda. Ma io consulto la ragione, e spiego col sentimento; né so pentirmi di gustar la compiacenza di trovar cose degne di esser esaltate, che, pur troppo, non sono tante. Non leggendo mai fogli, non so nulla delle novità letterarie che m'indicate. Sentirò volentieri cosa sia l'opera di Scrofani,[1] il quale sempre mi pesa che non abbia ricevuto la mia lettera di risposta alle sue sulla Grecia come pure che mi sia mancato il mezzo d'inviargli la seconda, che sta ancora sul mio tavolino. Chi dubitasse ancora se Foscolo fosse un pazzo, Callimaco[2] potrebbe convincerlo. Non è questo un bel *pendant* al suo *Ortis*? Dopo aver assaporata tutta la dolcezza del suicidio, eccolo risuscitato pedante. Dico così senz'averlo letto, giacché non si fa un tomo sopra Callimaco senza pedanteria poca o molta, e questa era l'ultima delle stravaganze di cui lo credeva capace. Ma forse egli mira a qualche cattedra, e dopo essersi ammazzato in stampa, ha voglia di vivere il meglio che può! D'Alfieri,[3] della sua apoteosi e delle sue opere, sono anch'io in aspettazione. Fra queste ho più fede che ad ogni altra alla sua traduzione di Sallustio, che non sarà eclissata da quella del Dandolo.[4] Anche delle sue satire può farsi un pronostico non infelice: ma per le commedie non so crederlo. Per far ridere, convien saper ridere, e chi ha mai riso nello stato abituale del delirio, in mezzo ai pugnali e alle Furie? S'egli non dovea morire che dopo aver mosso il riso del pubblico, egli sarebbe vissuto eterno. Senonché il grazioso Mollo[5] dirà che, in un altro senso, egli dovea morir molto prima, perché il suo stile fece ridere fin da principio ogni uomo di gusto, e lo farà sempre più. Avrete, suppongo, veduto Rosini,[6] e parlato delle mie cose. Se le mie *Relazioni*[7] incontrano qualche favore, ne godo ancor più per voi che

1. Il siciliano Saverio *Scrofani* (1756-1835) aveva pubblicato fin dal 1799 il suo *Viaggio in Grecia fatto nell'anno 1794-1795*, a cui più avanti allude il Cesarotti. 2. *Callimaco*: allude al commento che accompagna la traduzione della *Chioma di Berenice* (1803). 2. *Alfieri*: si ricordi che era morto l'8 ottobre 1803. 4. Matteo *Dandolo*, veneziano (1741-1812), aveva pubblicato nel 1802 una sua *Storia di C. C. Sallustio*, preceduta da una dissertazione. 5. Il napoletano Gaspare *Mollo* (1754-1823), dei duchi di Lanciano, noto improvvisatore, fu uno degli autori della famosa parodia alfieriana *Socrate*. 6. Giovanni *Rosini* (1776-1855), professore di eloquenza all'Università di Pisa e futuro autore della *Monaca di Monza*, si occupava dell'edizione delle *Opere* complete del Cesarotti. 7. *Relazioni*: i due tomi delle *Relazioni accademiche*, stampate appunto a Pisa in quell'anno come volumi XVII e XVIII delle *Opere*.

per me, perché non vorrei che perdeste la riputazione coll'esuberanza delle vostre lodi. Perché non crediate ch'io disaggradisca le vostre nuove anglogalliche, alle quali rare volte rispondo, perché non sono del colore che si vorrebbe, vi dirò anch'io questa volta una notizia che mi sorprese. Il marchese Lazara,[1] tornato di Parigi, tra le cose esorbitanti che racconta del lusso di quella nazione ex giacobina, ci assicura che la Gran Sultana[2] ha sopra di sé diciotto perle tutte tutte grandi come una nostra noce, e con queste comparisce in pubblico diademata il capo e brillante il collo. Questo è bene far le fiche a Semiramide e a Cleopatra. D'altro genere e singolare è l'aneddoto del Protoconsole dei despoti.[3] Il giovine Lazara tanto si adoperò, che gli riuscì d'accostarglisi e accor qualche sillaba dalla sua bocca. Osò quello farsi conoscere per padovano: — Ah sì, sì . . .; — rispose l'altro — parmi d'essere stato una volta a Padova. — Padova è certo assai poca cosa, ma questa affettata smemorataggine ha un sublime originale, e, per chi intende, vale una storia.

In questo punto mi sopraggiunge Barbieri in buono stato e d'ottima voglia. Immaginatevi s'io ne godo: egli manda a voi e all'amico saluti e desiderii di rivedervi. Altrettanti distribuitene per me a quelle belle e buone anime che si compiacciono di volermi bene. A Rizzo e a Francesconi[4] baci *extra ordinem comme de raison*. Allo spiritoso, sensato e indulgente signor Rostagni, proteste ingenue di grata e affettuosa stima. A voi un addio ineffabile. Zacco abbonda tanto d'interesse per Myledi, che non sa creder che alcuno possa accostarsele con indifferenza. Io non la vidi che una volta, e la trovai veramente piena di merito; ma non pertanto non ho nessuna ansietà di frequentarla; perché, quantunque mi sembri amabile, parmi più amabile ancora la libertà del mio tempo. E poi che bisogno ho io di cose amabili? Non son io amato da Giustina? Addio di nuovo con tutto il cuore.

1. Domenico *Lazara*, gentiluomo padovano (Malamani). 2. *la Gran Sultana*: Giuseppina Beauharnais. 3. *Protoconsole dei despoti*: Napoleone, primo console. 4. L'abate Daniele *Francesconi* (1761-1835), matematico e fisico.

XXXII

A VINCENZO MONTI[1]

[*La caricatura del ritratto di Omero.*]

Padova, 16 marzo 1805.

Comincio a trattarvi da amico: rispondo tardi, e non mi giustifico. Voglio sperare che il nostro Massa[2] possa ancora esser tra' vivi, e che la natura smentisca i funesti presagi de' medici. Abbiamo qui più d'un esempio di questi miracoli. Possa questo rinnovarsi in lui, e possa egli gradire i miei cordialissimi auguri e i miei affettuosi saluti.

Vi ringrazio della pena che vi siete presa di sincerarmi sulla caricatura del ritratto d'Omero;[3] ma non v'era bisogno di tanto. Vi parlerò anch'io con ingenuità e con franchezza, giacché non intendo di cedere ad alcuno in queste due qualità. M'era noto che il mio lavoro omerico non incontrava gran fatto la vostra grazia. Perciò quando intesi attribuirsi a voi quel ritratto, non credei a dir vero la cosa impossibile, ma non per tanto non prestai fede a quella voce, perché non amo di credere rei d'una scortesia insolente quei che io stimo e rispetto pei lor talenti. Vi dirò anzi che la notizia di questo ritratto in luogo di farmi adirare mi fe' sorridere. L'idea mi parve spiritosa e felice nel senso di chi la concepì, benché non credessi di meritarla. Io non sono (perché mi conosciate meglio) uno del «genus irritabile vatum»,[4] né mi sono mai offeso, né ho meno stimato un uomo di merito perché discordi da me in materia di lettere, o perché non apprezzi le mie cose a grado del mio discreto amor proprio. Sensibile alla lode spontanea che mi venga da un uomo giustamen-

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 248-50. Risponde ad una lattera del Monti in data 23 febbraio 1805 (cfr. *Epistolario*, II, a cura di A. Bertoldi, Firenze, 1928, pp. 366-8). 2. Flaminio *Massa*: cfr. la nota 4 a p. 544. 3. *caricatura . . . Omero*: la famosa caricatura, che rappresentava un figurino vestito alla francese con la testa di Omero, chiara allusione al travestimento compiuto dal Cesarotti nella sua versione poetica, fu realmente ispirata dal Monti durante una conversazione a Roma nel giugno 1790. Cfr. G. Del Pinto, *L'Omero del Cesarotti*, in «Rivista d'Italia», III (1898), pp. 338-55, dove è anche una riproduzione del disegno. 4. Cfr. Orazio, *Epist.*, II, II, 102: «genus irritabile vatum» («la razza irritabile dei poeti»).

te lodato, ho sempre sdegnato di procacciarmela colle ufiziosità della politica letteraria. Accolgo con gratitudine gli avvisi e le censure stesse esposte colla dovuta decenza, pronto a correggermi o a difendermi con urbanità. Degli oscuri e malnati sdegno le lodi e non curo i biasimi, e ho la vanità di vendicarmene con assoluto silenzio.

Mi lusingo che questa pittura ingenua del mio carattere possa confluire a quel sentimento d'amicizia che mi esibite, e che mi dà motivo di giusta e cara compiacenza.

Ho letto il vostro giudizio sopra i tre satirici[1] che mi par giusto, sensato, espresso con precisione e con grazia, e tale che in tal proposito non può dirsi né più né meglio.

Conservatemi il vostro affetto, e credetemi cordialmente e con piena stima, ecc.

XXXIII

A GIUSTINA RENIER MICHIEL[2]

[*Elogio della Staël.*]

Son io questa volta ch'ero in diritto di attender primo le vostre nuove, e di fatto mi dolsi d'esserne stato privo per otto giorni. Non fu l'etichetta, ma l'interesse dell'amicizia che mi faceva esigere questo diritto. Quando voi partiste da me, io era libero di febbre, ma il polso del vostro cuore non batteva ancora regolarmente. Era troppo naturale ch'io fossi impaziente d'avere un più esatto ragguaglio del vostro stato attuale, e un vivo desiderio di sentirvi in perfetta calma. Ho finalmente una vostra lettera, e quantunque ella non mi specifichi ben chiaramente la vostra situazione di spirito, parmi contuttociò di poter arguire che siete abbastanza tranquilla, e lo desidero di cuore per vostro interesse e per mio.

Lasciate dir Venezia e il mondo di madama Staël; ella è fatta per suscitar furori pro e contro di sé. Io per me sono infuriato di

1. *giudizio . . . satirici*: il parallelo fra Orazio, Persio e Giovenale, contenuto in una nota alla versione montiana di Persio (Milano 1803). 2. Da *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, cit., pp. 97-9. La lettera non ha data, ma l'accenno a *Il beneficio* montiano induce a collocarla intorno al maggio 1805.

trasporto per le sue opere. Ho letto in questi giorni la vita di Necker[1] ch'ella premise all'edizione de' suoi manoscritti, e mi sono incantato più di quel ch'io possa esprimervi. Non so dir di più che questo. Ella ha l'anima di suo padre, e ciò basta per adorarla. No, quell'impasto di eloquenza e di ragione, quella moralità sublime, quella dolce e profonda sensibilità, quella novità e finezza di pensieri, quel colorito d'espressioni, quell'alterezza di carattere sicura e nobile, tutto questo cumulo di qualità riunite non si è mai trovato che nelle produzioni di questa ammirabile famiglia. *Delfina*[2] non l'ho: forse questa non sarà la migliore delle sue opere. Fosserci anche cento difetti, son certo che vi saranno anche tali bellezze che una di queste compenserà tutti quelli. Voi non volete ch'io tema di guerra. Io amo di credere alle vostre profezie politiche. Ma come volete che si attenda il sereno quando l'orizzonte s'infosca sempre di più, e 'l tuono ci brontola intorno? Io vi amo anche strologa, ma vorrei che aveste dei dati più sicuri su cui fondar le vostre predizioni.

Rizzo mi ha fatto avere le lire 350 che mi doveva il Pasquali.[3] Ma cosa vi è venuto in capo d'accusarmi appresso di lui? Vorreste anche voi prendere il vezzo di «zaccheggiare»?[4] Io non voglio che mi si facciano ingiustizie, nemmeno per soverchio affetto. La mia condotta è un modello di regolatezza e di sobrietà, e se volete vi stamperò i certificati della signora Laura,[5] e finanche di Tonina e Daniele.[6]

Godo infinitamente che sia ristabilita pienamente la buona corrispondenza d'affetto tra voi e Tonina. Datele i miei cordiali saluti, com'io vi do quelli della buona Laura. Addio con tutto il cuore. State sana in corpo e in anima.

P. S. Vi mando il programma, perché è troppo lungo per copiarlo. Io avea già la *Visione*[7] di Monti così mozza come la vo-

1. *la vita di Necker*: l'opera *Du caractère de Necker et de sa vie privée*, pubblicata dalla Staël nel 1804, come introduzione ad una raccolta di scritti inediti del padre. 2. *Delfina*: romanzo epistolare, pubblicato dalla Staël nel 1802. 3. Giambattista *Pasquali*, editore veneziano presso il quale il Cesarotti aveva pubblicato le sue *Vite dei primi cento pontefici*. 4. *zaccheggiare*: fare come lo Zacco, l'amico del Cesarotti, al quale sono indirizzate alcune lettere precedenti. 5. *Laura* Botton, governante del Cesarotti. 6. *Tonina* e *Daniele*, domestici del Cesarotti. 7. *la Visione*: non *La visione di Ezechiello* come suppone il Malamani, ma *Il beneficio*, pubblicato nel maggio 1805, per l'incoronazione di Napoleone a re d'Italia.

stra, ma sperava che l'autore, o altri per lui, me la spedisse d'una edizione più degna del re d'Italia.

XXXIV

A MADAMA DE STAËL[1]

[*Elogio del Necker.*]

Sì, madama, ho letta e riletta la vostra opera:[2] ma come parlarne? Come esprimervi con qual trasporto la lessi, e qual impressione mi lasciò? Voi mi avete fatto sentir troppo perché la lingua possa bastar al cuore. Un cumulo di pensieri, un tumulto di affetti mi tengono agitato e commosso. Io tengo ancora sotto gli occhi le vostre *Memorie*, e la mia immaginazione e 'l mio sentimento passano dalla figlia al padre, e tornano dal padre alla figlia senza saper bene dove arrestarsi di più, e terminano col confondersi l'uno coll'altro e far d'ambedue un tutto uno, indivisibile ed unico. Dacché mi vennero alle mani le opere di M. Necker, furono per me un lampo elettrico, che mi sparse lo spirito d'una luce nuova e mi scosse tutte le fibre dell'anima. Il filosofo sublime e sensibile, l'apostolo della più pura moralità, il ministro della virtù, il genio d'una eloquenza propriamente «eterea», questo composto di qualità superiori innestate e fuse in un solo essere, mi colpì della più alta sorpresa. Vidi per esso realizzati quegl'idoli intorno ai quali io andava vaneggiando da lungo tempo, e mi si affacciò viva e spirante quell'idea di perfezione ch'io non cessava di vagheggiare con più di trasporto che di speranza. Da quel punto divenni l'entusiasta il più appassionato e poco meno che l'adoratore di Necker e mi feci una gloria di riversar su quanti mi avvicinarono la piena della mia ammirazione. Intento a contemplar[3] le sue massime colla condotta politica, lo vidi sempre coerente a' suoi virtuosi principii, straniero ai partiti, alle passioni, al fanatismo di ogni specie, zelator del bene e del retto, protettor costante dell'umanità, della giustizia e dell'ordine, inaccessibile alla corruzione, inconcusso nelle

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 320-4. Questa lettera è senza dubbio, come appare dall'accenno alla vita di Necker scritta dalla Staël, contemporanea alla precedente. 2. *opera*: è il *Du caractère de Necker et de sa vie privée*, citata nella lettera precedente. 3. *contemplar*: confrontare.

tempeste, incapace di timore, di servilità e di lusinghe. La stessa rivoluzione della sua fortuna fu per me la prova più autentica della sua virtù, e in mezzo al fumo dell'invidia e alle nebbie dell'errore che tentarono di denigrare o di offuscar la sua fama, seppi ravvisarlo qual era nella sua limpida luce, e lo scorsi ragionar tranquillo colla sua coscienza e colla posterità. Compiansi e abbominai la Francia che lo perdé. Lo seguitai nel suo ritiro; e benché non mi fossero noti i dettagli della sua vita domestica, pure io me lo rappresentai tanto degno di venerazione nella sua augusta solitudine, quanto lo era stato d'ammirazione nella gran scena del mondo. Ma voi, madama, voi cel rendeste animato com'era e spirante da ogni parte virtù. Voi cel rendeste nell'analisi squisita delle sue opere, nelle reliquie preziose del suo spirito, in ognuna delle quali ravvisai, secondo i vari soggetti, ora i germi, ora i saggi di quel Necker ch'io aveva tanto ammirato nelle sue produzioni complete, il segretario della Divinità, il filosofo che trionfa del fato e sente in se stesso l'immortalità che lo attende, il conoscitor fino e sagace dei caratteri e degli affetti, l'uomo infine dotato d'un cuore inesausto e ricco di forme nuove ed incognite. Voi ce lo rendeste finalmente coll'impronta di quello stile originale tutto paterno, che non parla solo a una parte dell'uomo ma al complesso di tutte le sue facoltà. Quai tratti sublimi! quante riflessioni profonde! qual sicurezza generosa! qual alterezza magnanima! qual tinta di melanconia interessante, ora profonda che mi concentra nella sorte dell'uomo, ora tenera che mi rende dolci le lagrime. Quel che mi riuscì più caro, perché più nuovo per me, fu che mel faceste contemplare come l'eroe della vita privata e domestica, personaggio ben più difficile a sostenersi che quello d'un eroe teatrale. Marito e padre incomparabile, consolatore, soccorritore generoso, benefico, modesto e grande, austero con sé, indulgente cogli altri, ignaro d'ire e rancori, immemore delle pompe e delle amarezze mondane, occupato non tanto a terminar degnamente la vita terrena, quanto a contemplar il barlume della celeste; io l'ammirava da lungi, voi mel faceste adorar dappresso. Sì, io veggo, io sento tutto Necker, anzi l'abbraccio, e lo stringo con voi, per voi ed in voi. Quanto sono sensibile alla compiacenza d'aver dalle vostre mani un sì caro dono! Per pietà compite la vostra benemerenza coll'umanità e con me, pubblicate anche la vita politica di tanto padre. Non omettete il più piccolo aneddoto; tutto

è troppo interessante e prezioso. Voi avete dinanzi molto spazio per pubblicarla a grand'agio, ma io ne ho troppo poco per leggerla: non fate ch'io termini la mia carriera senza questa consolazione. L'opere di vostro padre unite alle vostre saranno la parte più cara della mia biblioteca del cuore. Scusate, madama, questo sfogo soprabbondante di un'anima che avea bisogno di riversarsi sopra un soggetto il quale non dovea cominciarsi perché non dovea finirsi. Gradite solo la causa di questo impulso, e credete che niuno è al mondo più attaccato di me con viva e profonda affezione alla memoria di Necker, e a quella che così espressamente lo rappresenta, ec.

XXXV

A GIOVANNI ROSINI[1]

[*La traduzione di Giovenale.*]

Sono assai contento degli applausi e dei presagi che fate al mio Giuvenale,[2] e approvo il ripiego della data.[3] Nell'ultima lettera che avrete ora ricevuta io consigliava di ometter due pezzi, ora mi rimetto a voi. Il correttivo sulle oscenità del testo l'ho già posto nella nota al luogo più osservabile, ma lo ripeterò anche nella prefazione. Questa è già cominciata, ma una gita d'alquanti giorni fuori di città non mi permette di terminarla. Tornato che sarò, mi spaccerò tosto. Accoglierò volentieri i vostri avvisi e consigli: ma vi domando grazia per quello «sfoderò»,[4] il quale non so intendere perché non vada a sangue a voi e agli amici vostri. A me certo pareva e par tuttavia una delle più felici espressioni che mi sian cadute dalla penna. «Sfoderare» in questo senso è un ter-

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 229-30. La lettera deve essere stata scritta intorno al 14 ottobre 1805, data di una lettera alla Renier (cfr. *Cento lettere inedite* ecc., cit., p. 111), in cui è detto: «Ho già spedito a Pisa il mio Giuvenale, e n'ebbi da Rosini riscontri pieni d'entusiasmo e di presagi felici». *Giovanni Rosini* (cfr. la nota 6 a p. 546) curava l'edizione pisana delle *Opere* del Cesarotti. 2. *mio Giuvenale*: la traduzione di otto satire di Giovenale, con prefazione e note, pubblicata nel 1805, nel volume XIX delle *Opere*. 3. *il ripiego della data*: cioè l'apposizione della data 1805, invece del 1806, quando fu effettivamente stampato il volume. 4. «*sfoderò*»: così il Cesarotti traduce l'«ostendit . . . ventrem», riferito a Messalina, di Giovenale, *Sat.*, VI, 124.

mine che aggiunge alla novità l'arditezza la più conveniente alla cosa, poiché mostra con precisione e vivacità e la prontezza istantanea dello snudamento, e la audacia impudente di Messalina che facea pompa della sua stessa ignominia. Non è questo l'«étala» di Desalux,[1] espresso più vivamente? Quest'è ben far altro uso del termine «sfoderare» di quello che fece il Davanzati, quando disse d'un non so chi che «sfoderò Marcello», per dire che lo fece uscir fuora per sostener le sue parti.[2] In somma chiedete scusa ai vostri amici, ma lasciate quel termine sulla mia fede, ch'io ne garantisco il successo. Addio di cuore.

XXXVI

A FRANCESCO RIZZO[3]

[*La dolcezza delle lacrime.*]

Voi m'avete reso giustizia credendomi degno d'accogliere i primi respiri del vostro cuore. L'angoscia che avete sofferta per questa perdita[4] fa il più bell'elogio del vostro carattere; e la mia tenerezza per voi si è accresciuta sensibilmente. Tutti i motivi più interessanti esigevano da voi questo tributo di dolore: compiacetevi d'averlo pagato coll'esuberanza del sentimento. Questa compiacenza aiutata dal tempo, chiamato a ragione da Voltaire quel che consola, cangerà il vostro cordoglio in quella dolce tristezza ch'è il senso il più delizioso dell'anima. Voi sapete l'iscrizione del mio boschetto che chi «non gusta la dolcezza delle lacrime» non è degno porci il piede.[5] Voi ce lo porrete, mio caro amico, e noi mesceremo insieme le nostre lamentazioni, che non saranno forse perdute. Congratulatevi con voi stesso di non esser filosofo alla moderna. Pur troppo è vero che

1. *Desalux*: traduttore francese di Giovenale. 2. *Davanzati . . . parti*: allude all'esempio del Davanzati, riportato dalla Crusca sotto la voce *sfoderare*: «Che altro che la tua eloquenza, sfoderò poco fa Eprio Marcello contro all'ira de' Padri?». 3. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 215-6. Questa lettera deve essere di poco anteriore a quella, in data 28 aprile 1806 (riportata dall'Ortolani, in *Opere scelte*, cit., II, pp. 448-9), indirizzata pure al Rizzo (cfr. la nota 1 a p. 541) in occasione della morte di sua madre. 4. *perdita*: della madre, Laura Patarol. 5. *l'iscrizione . . . piede*: l'iscrizione è riportata in *Opere*, XXXIII, pp. 424-5.

la natura dopo averci attaccati con tanti nodi all'esistenza, li tronca poi d'improvviso senza pietà. Ma questa natura ha certamente una causa, che opera con disegno; e poiché questa ha posto nel solo uomo l'idea, il senso e il desiderio della perennità, non può credersi che voglia render frustranei[1] questi sentimenti e contradire a se stessa unicamente nell'essere il più privilegiato, in quel solo che può adorarla e conoscerla. Se questa fosse un'illusione, qual verità fu mai più preziosa e più consolante? Il nulla non può esser un conforto che per lo scellerato o per un'anima di fango. Quanto a me, io voglio credere di poter anch'io metter sul mio sepolcro il «non omnis» dell'Algarotti,[2] ma in senso più sublime che quello della vanità letteraria. Addio, mio dolcissimo amico; v'abbraccio e vi stringo col cuore. Addio.

XXXVII

A GIUSTINA RENIER MICHIEL[3]

[*Giudizi sulla Staël e notizie del Foscolo.*]

Selvaggiano, 20 giugno 1806.

Grazie alla mia cara e fida interprete, del disturbo che si prese per darmi la chiave di quelle cifre.[4] Non so però s'io debba ringraziarvi dell'effetto che ne risultò. Mi convenne rispondere a quel gentile aiutante,[5] ed ebbi una nuova occasione di convincermi della mancanza di quella facoltà[6] che voi vi ostinate a supporre in me. In luogo di rispondere in verso, come avrei dovuto, fui costretto, per ripiego, a farlo in una prosa francese, della quale, per giunta, fui anche più scontento dopo che rilessi il vostro ingegnoso e felicissimo elogio.[7] Io sì persisto con ragione a dirvi che avete tutti i doni per questo genere. Voi sapete conciliare

1. *frustranei*: vani. 2. *«non omnis» dell'Algarotti*: allude all'epitaffio composto dall'Algarotti stesso per la propria tomba: «Hic iacet Algarottus, sed non omnis». 3. Da *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, cit., pp. 129-31. 4. *di quelle cifre*: cioè della lettera scrittagli con pessima calligrafia dal generale Miollis, e che il Cesarotti aveva pregato la Renier di decifrargli e trascrivergli (cfr. *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, cit., p. 128). 5. *aiutante*: il Miollis, su cui cfr. la nota 5 a p. 544. 6. *facoltà*: poetica. 7. *elogio*: del Miollis.

con singolar finezza la veracità colla grazia; senza dissimular a Miollis veruna delle «sue verità», le avete presentate in modo ch'ei può, se vuole, compiacersi dei suoi difetti medesimi. Voi siete ad un tempo il più lusinghiero dei censori e il più sincero degli elogisti. Io non saprei bramar al mio nome sorte migliore che quella di passar per la vostra penna. Sono pure del parer del nostro Tonin[1] rapporto alla lettera che avete scritta a Bettinelli. Avendo fissato di concepirla così, non poteva usarsi né una modestia più maliziosa né una malizia più semplice. Godo che il mio Giuvenale[2] incontri la vostra grazia, in particolare nelle annotazioni, d'alcune delle quali ho anch'io qualche compiacenza, benché ben prevegga che saranno perdute per il maggior numero, che scorre talora un libro, ma né sa né si cura di leggerlo . . . Non mi sarà discaro che esitiate le copie che vi restano. E se in Venezia si trovassero l'opere, o i *Frammenti*, come sono intitolate, di madama Necker,[3] mi riuscirebbe gratissimo di cambiar con esse il ritratto di Giuvenale, aggiungendo, se occorresse, il di più. Non potei finora andar più oltre del primo tomo nella lettura di *Delfina*,[4] ma avendone scorso l'indice e arrestandomi qua e là verso il fine, temo anch'io di dover conchiudere come voi. Ad ogni modo io voglio aver meco tutto ciò che appartiene a questa sacra famiglia. Di ciò che bramate da me sulla vostra annotazione, non posso dirvi nulla se voi non mi dite di più. Convien che sappia di chi parla l'autore e come ne parla; senza questo non potrei suggerir niente di preciso né di approposito. Ho veduto Foscolo e ne fui molto contento in ogni senso. Egli parmi un orso addimesticato che può anche farsi ballare, però da chi lo conosce e sa maneggiarlo. Tonin fu presente alla conversazione come spettatore muto; e mi dispiacque di non poterlo poi vedere, per intendere ciò ch'ei ne pensa. Rizzo mi parve un convalescente che va stando meglio, senza volerlo né crederlo. Mi promise di essere a Selvaggiano al suo ritorno da Verona. Ma voi quando vi risolverete di portarvi a Padova? Dopo tante promesse e proteste di desiderio questa lentezza e quasi repugnanza ha di che sorprendermi. Ci sarebbe mai qui sotto qualche mistero? Venite presto o a spiegarmelo o a disingannarmi. Addio intanto con tutto il cuore.

1. *Tonin*: fratello della Renier. 2. *il mio Giuvenale*: la traduzione ricordata a p. 553. 3. *Frammenti . . . Necker*: cfr. la nota 3 a p. 544. 4. *Delfina*: cfr. la nota 2 a p. 550.

XXXVIII

A GIOVANNI CARMIGNANI[1]

[*Giudizio sull'Alfieri.*]

Padova, 25 novembre 1806.

Non so esprimerle abbastanza con qual grato senso di compiacenza io abbia ricevuto il pregevolissimo dono della sua *Dissertazione* così degnamente coronata per solidità di dottrine, finezza di riflessioni e maestria di maneggio. Ammirator dell'Alfieri nella forza del suo pennello politico, che lo rende, com'ella ben dice, emulo di Tacito, e trasportato talvolta sino all'entusiasmo dall'arditezza sublime de' suoi sentimenti, fui però sempre colpito dalle stranezze da esso introdotte con affettazione e sforzo gratuito per cieca smania d'originalità, e sopra tutto ributtato altamente da quell'ammasso d'atrocità, da quei raffinamenti di sceleraggine e di perfidia, da quell'odio quasi frenetico contro i principi di qualunque specie, resi tutti tiranni e mostri, che renderono la tragedia una scuola perpetua di massime tiranniche o rivoluzionarie ancora più perniciose alla morale che all'arte drammatica. Nella lettera ch'io scrissi a di lui richiesta sul principio della mia conoscenza con lui,[2] e nella quale perciò cercai più i punti della lode che quelli della censura, non ebbi occasione di toccar questo articolo. Ben lo feci in un'altra ch'io gli scrissi sopra la *Congiura de' Pazzi*, ch'egli lesse in Padova in un circolo prima di stamparla,[3] lettura che mi tenne alla tortura facendomi fremere di dispetto e di rabbia. Partito esso il giorno dopo, non potei astenermi dallo scrivergli l'impressione che m'avea fatta, e osai anche indicargli come avrei creduto che potesse riformarsi questa tragedia affine di renderla interessante (giacché non aveva ancora penetrato abbastanza

1. Dalle *Opere*, XXXVIII, pp. 296-300. *Giovanni Carmignani* (1768-1847) aveva pubblicato in quell'anno una *Dissertazione accademica sulle tragedie di V. Alfieri*, in cui, pur tra riserve sul contenuto e sullo stile alfieriano, appaiono non poche osservazioni acute. 2. *lettera . . . lui*: allude alla nota lettera, scritta il 25 marzo 1785, e contenente una serie di osservazioni critiche intorno all'*Ottavia*, al *Timoleone* e alla *Merope* (cfr. *Opere*, XXXVI, pp. 286-331). 3. *ch'egli lesse . . . stamparla*: lo ricorda anche l'Alfieri in una sua lettera al Cesarotti del 18 settembre 1783, e in una a Pietro Zaguri, del 24 giugno dello stesso anno.

lo spirito rivoluzionario d'Alfieri): questa lettera non so perché non gli arrivò mai alle mani,[1] e duolmi di non averne serbato copia. In seguito andai gittando sulla carta altre osservazioni sulle tragedie d'Alfieri che andavano uscendo, senza pensiero di pubblicarle, abborrendo io all'estremo il dar sospetto d'invidiar la gloria degli uomini celebri, quand'anche mi sembri maggior del merito. Ora il farlo sarebbe una vanità senza oggetto dopo la sua luminosa *Dissertazione*. Bensì quanto alla parte morale di queste tragedie avrò forse occasione di spiegarmi in un discorso che medito di aggiungere ad un altro già da me stampato circa quarant'anni fa, e del quale non so pentirmi, sopra il diletto della tragedia.[2] Ma da ciò che ho detto ella rileva abbastanza ch'io convengo con lei nel complesso della sua *Dissertazione*, e credo l'originalità d'Alfieri più nociva che utile a chi si decida alla carriera drammatica. Io non posso perciò che aggiunger un fiore alla sua corona accademica. Ella però ben prevede che sarà tacciato di soverchia severità, e le sarà dato a carico di sviluppar accuratamente tutti i difetti di quel genio senza toccar le bellezze se non di volo. Ma i termini del problema proposto sembrano difenderla abbastanza da questa accusa. Non mi resta che a ringraziarla d'avermi fatto accorgere d'una mia inavvertenza rapporto alla scena 2ª dell'atto IV di *Merope*. La bellezza di questa scena presa isolatamente m'avea fatto scordar Merope per Polidoro, come l'avea scordata Alfieri. Ella rilevò a colpo d'occhio la nostra comune imprudenza. Ma io non so dolermi del mio sbaglio, che mi procacciò da lei nella nota apposta un cenno particolare della sua gentilezza.

Scusi la prolissità della mia lettera, nella quale però ho detto assai poco. Io non potea parlar del suo discorso che in generale. L'esaminarlo a parte a parte arrestandosi a tuttociò che potrebbe ammettere riflessioni o discussioni particolari, domanderebbe più tempo di quel che m'avanza. Ella accolga intanto i miei cordiali ringraziamenti e le ingenue proteste di quella giusta e affettuosa stima colla quale me le dichiaro, ecc.

1. *questa . . . mani*: così afferma infatti l'Alfieri in una sua lettera al Cesarotti del 30 marzo 1785. Ma esiste un'altra lettera del Cesarotti all'Alfieri, in data 19 settembre 1785, che parla appunto della *Congiura de' Pazzi* (cfr. Alfieri, *Opere*, VII, Torino, Paravia, 1903, pp. 301-4). 2. *un altro . . . tragedia*: il *Ragionamento* riportato anche in questo volume.

GIROLAMO TIRABOSCHI

NOTA INTRODUTTIVA

«Immaginatevi un uomo che da quarant'anni in qua non ha avuto altra malattia se non qualche febbricciatola di un giorno o due, di temperamento non freddo, ma tranquillo e regolare, che non ha beghe di famiglia, che può anche abbandonare con sicurezza il pensiero della piccola economia domestica a qualche fidato suo famigliare, che non ha altro pensiero che quello dei suoi studi, che non fa l'amore, benché non sfugga le piacevoli conversazioni; e forse allora vedrete che non è poi meraviglia che io faccia quel poco che mi viene di fare.» A questo ritratto del proprio temperamento e del proprio metodo di vita, che il Tiraboschi tracciava all'amico Vernazza, si direbbe che si ispirasse il Foscolo quando, in un articolo londinese, trovandosi a definire spiriti così diversi dal suo come il Muratori e appunto il Tiraboschi, proprio in una particolare disposizione d'animo «tarda e fredda», ma a suo modo geniale, indicava la ragione profonda per cui essi «possono eseguire ciò che gli altri non potrebbero mai fare», e «guardano senza sgomentarsi le tradizioni, le opinioni e gli errori adunarsi da tutte le parti a torrenti da secoli e popoli e religioni, e ne seguono il corso; e vi s'immergono a trovare alcune poche verità di fatto ad utilità del genere umano, e quel che è più straordinario, intraprendono o riescono a dar ordine e forme a una turba innumerabile di testimoni, di date e di avvenimenti, che sino ad allora cozzavano e si confondevano fra loro». Questo giudizio foscoliano, inadeguato rispetto al Muratori, offre invece tuttora il miglior punto di partenza per una giusta valutazione della personalità del Tiraboschi. È certo possibile che ad orientare questi nella sua carriera di studioso abbia contribuito l'esempio di eruditi come Mario Lupo e Antonio Serassi, viventi ed operanti in Bergamo, dove egli era nato il 18 dicembre 1731, e ancor più l'educazione ricevuta a Monza e a Genova nell'ordine dei gesuiti, nel quale era entrato a quattordici anni, vincendo la resistenza del padre. Ma che nel suo caso si debba parlare proprio di vocazione intima, di innata disposizione spirituale, nel senso indicato dal Foscolo, è testimoniato già dalla sicurezza con cui fin dall'inizio il Tiraboschi sceglie la sua strada. Non è privo di significato il fatto che la sua operosità letteraria abbia inizio con un lavoro come la rielaborazione del vocabolario latino del

Mandosio, effettuata quando egli ancora insegnava nelle scuole inferiori. Ma ancor meglio la vera direzione dei suoi interessi si precisa nell'entusiasmo con cui, chiamato nel 1755 alla cattedra di Retorica di Brera, si assume spontaneamente il compito di riordinare la grande biblioteca dell'istituto, iniziandone un catalogo concepito con nuovi e più razionali criteri. Qui appunto, nell'atmosfera propizia delle ampie sale rivestite di libri e di manoscritti, nascono i suoi primi lavori scientifici, dalla prolusione latina *De patriae historia* (Milano 1760), che è una minuta rassegna, corredata da ampie e particolareggiate annotazioni, dei milanesi illustri in ogni campo; fino al capolavoro della sua operosa giovinezza, i tre tomi dei *Vetera Humiliatorum monumenta annotationibus ac dissertationibus prodromis illustrata* (Milano, Galeazzi, 1766-1768). Nella prefazione di quest'opera, condotta su approfondite e originali ricerche di archivio, con ampia appendice di documenti inediti ed eruditamente illustrati, il Tiraboschi non può fare a meno di manifestare la sua soddisfazione per il lavoro compiuto, e in particolare di esprimere, rivolgendosi ai competenti, il suo orgoglio per aver saputo portare la luce della verità «in obscurissimis plerumque incertis rebus ac nemini fere hactenus tentatis». In realtà proprio quest'opera, mentre fece conoscere al mondo degli eruditi italiani ed europei il nome del Tiraboschi, dovette anche rivelare definitivamente all'autore stesso la misura e la qualità delle sue doti. Ad esplicare appunto tali doti non poteva darsi occasione migliore dell'ufficio, offertogli nel 1770, di direttore di quella biblioteca Estense in cui si erano succeduti prima di lui il Bacchini, il Muratori e lo Zaccaria, e che egli avrebbe dovuto tenere fino alla morte, avvenuta il 3 giugno 1794.

Con quanta serietà egli si applicasse al suo lavoro di bibliotecario, è dimostrato dall'impegno da lui spiegato fin dall'inizio (come documentano le ricerche del Sandonnini) nella riorganizzazione e nell'accrescimento della famosa biblioteca. Ma questa assidua e appassionata attività non è per il Tiraboschi fine a se stessa, bensì, come era già accaduto a Milano, gli serve quasi da atmosfera stimolante per la creazione di tutta una serie di monumentali lavori, progettati e condotti a termine con una impressionante regolarità, a cominciare dalla *Storia della letteratura italiana*, compiuta in dieci anni, dal 1772 al 1782. La migliore caratterizzazione di questa opera resta tuttora, in quanto ne coglie se non tutti i motivi ispira-

tori certo il fondamentale, quella espressa nella famosa definizione foscoliana, «archivio ordinato de' fatti, delle date e dei nomi de' libri e de' documenti letterari di molti secoli»: una definizione che, riportata al giudizio generale già citato del Foscolo sul Tiraboschi, appare sì limitativa (come comunemente la si intende), ma anche intesa a riconoscere quanto entro questi limiti vi è effettivamente di più positivo nella *Storia*: la ricerca, l'individuazione e la classificazione di alcune «verità di fatto ad utilità del genere umano».

Che proprio questo sia consapevolmente lo scopo primo della *Storia* del Tiraboschi, è detto chiaramente nella prefazione alla seconda edizione, dove l'autore, rispondendo a chi già allora lo accusava di non aver procurato che un «ammasso di fatti e di date», non esita ad esprimere così il suo pensiero: «Io son persuaso, e spero che nessuno vorrà contrastarmelo, che la verità e l'esattezza sono la prima dote che in uno storico si richiede, e che le riflessioni e i sistemi cadono a terra, se i fatti, a cui sono appoggiati, non hanno che fondamenti o rovinosi o incerti. Perciò prima di ogni altra cosa io mi sono studiato di scoprire la verità e le circostanze de' fatti, e poscia ne ho tratte le riflessioni che mi son sembrate opportune». Appunto per questo suo concedere all'accertamento dei «fatti» il primato ideale, l'opera del Tiraboschi si inserisce anzitutto (come ha osservato il Getto) nella fervida attività erudita settecentesca che di tale accertamento faceva il suo scopo supremo. Non a caso il Tiraboschi stesso nella prefazione alla prima edizione della *Storia*, accingendosi a nominare le opere da cui, pur distinguendosi, ha preso le mosse, ricorda anzitutto con gran lode i due massimi risultati di quell'attività nel campo letterario, la *Storia della letteratura veneziana* di Marco Foscarini e gli *Scrittori italiani* del Mazzuchelli; mentre nella prefazione alla seconda si sofferma a citare tutta una serie di dotti dal Napoli Signorelli al Verci, dal Vernazza al Bandini, «i quali ben conoscendo, che a *lui* non era possibile il ricercare e l'indicare ogni parte del vastissimo campo ch'*egli* aveva preso a correre, quali una quali altra parte ne hanno con assai maggiore diligenza esaminata e illustrata», concludendo, col particolare compiacimento di chi sente per parte sua di avervi molto contribuito, che «tutta insomma l'Italia pare ora ardentemente rivolta a tali studi, che forse in addietro eran troppo trascurati e negletti». Quanto poi in concreto la *Storia* del Tiraboschi risponda a questa prima e fondamentale intenzione del suo autore, è noto a chiunque

abbia avuto modo di sfogliarne i volumi, e di constatare come tutte le volte che si tratti di stabilire la forma esatta di un nome o di un titolo, di accertare un particolare biografico o una data, l'autore non soltanto si dimostra aggiornatissimo sullo stato della questione, ma spesso propone soluzioni nuove e non di rado definitive, sia che porti documenti inediti sia che sfrutti quelli già conosciuti ed erroneamente interpretati, e comunque sempre appoggiando ogni sua asserzione su citazioni precise e da lui ricontrollate con scrupolo, poiché «l'esperienza mi ha insegnato» egli afferma «che è cosa troppo pericolosa l'affidarsi agli occhi o alla memoria altrui». Ed è per tale aspetto principalmente che la *Storia* ha reso in passato, dal Foscolo al De Sanctis, tanti servizi, e costituisce tuttora in molti casi un'opera di utile consultazione.

Bisogna tuttavia aggiungere subito che questo non è l'unico aspetto sotto cui l'opera del Tiraboschi può e deve essere valutata. Quando l'autore, nella prefazione alla seconda edizione, dopo aver insistito su quello scrupolo di «verità» e di «esattezza» che è in cima ai suoi pensieri, afferma che, spogliando la sua *Storia* delle «cronologiche discussioni» e delle «minute ricerche» e traendone «solo la sostanza de' fatti e le conseguenze che [egli] ne *ha* dedotte, e le generali considerazioni sullo stato della letteratura, che qua e là *ha* sparso in più luoghi, [si] verrebbe forse a formare quel filosofico quadro, che ad alcuni sembra mancare a quest'opera», non esprime una oziosa vanteria. Anzi, è proprio la presenza di questa intenzione «filosofica» che distingue la *Storia* dalle «biblioteche» e da opere del tipo di quella del Mazzuchelli, a cui, come si è visto, egli pure si riallaccia così strettamente. Appunto dopo aver parlato con ammirazione del Foscarini e del Mazzuchelli, il Tiraboschi, già nella prefazione alla prima edizione, osserva che «niuna di queste o di altre opere di somigliante argomento non ci offre un esatto racconto dell'origine, de' progressi, della decadenza, del risorgimento, di tutte insomma le diverse vicende che le lettere hanno incontrato in Italia». Tale invece vuol essere il suo lavoro: «la storia», come ripete più avanti, «dell'origine e de' progressi delle scienze tutte in Italia»: una storia, cioè, che si configuri come una ordinata narrazione dello svolgimento, attraverso i secoli, dei valori «filosofici» della «ragione» e del «gusto». Un simile proposito è, come ognuno sa, tutt'altro che nuovo, e risale, prima ancora che alla critica illuministica, al Muratori, al Gravina e in genere al pensiero

arcadico italiano. Né si può dire che, nella realizzazione concreta di tale proposito, il Tiraboschi si dimostri profondo e originale: anzi per questa parte egli, volto com'è a rispondere ad altre e per lui più importanti esigenze, si limita ad accogliere e a riassumere rapidamente e pallidamente i giudizi della critica arcadica e illuministica, unicamente preoccupato di attenersi alla «media» di tali giudizi. Lo dimostra la linea che egli traccia, nei primi due tomi, della letteratura romana, che egli vede lentamente progredire dalle sue rozze origini fino a Plauto, Terenzio, Lucilio, Lucrezio; raggiungere la sua perfezione nell'età di Cicerone e soprattutto sotto il mecenatismo illuminato di Augusto, con Orazio e Virgilio; per poi decadere, a causa di un malinteso desiderio di novità, e per impulso specialmente degli scrittori spagnoli (soprattutto Seneca e Marziale), nei secoli successivi. Ma la sua aderenza alle correnti valutazioni illuministiche è ancora più evidente nei tomi seguenti, consacrati alla letteratura latina medioevale e a quella italiana. Anche per lui il Medioevo è sostanzialmente un'epoca di oscurità e di barbarie, da cui vede cominciare a svincolarsi faticosamente gli Italiani verso il Mille, progredire nel Duecento e nel Trecento, malgrado le lotte politiche a suo giudizio così funeste ai progressi delle lettere, emergere col geniale e strano poema di Dante, per poi raggiungere la perfezione poetica col Petrarca. Ma la rinascita complessiva della cultura comincia anche per lui solo nel Quattrocento, il secolo vincitore della barbarie, e più glorioso, per questa ragione, dello stesso Cinquecento, che a sua volta supera il secolo precedente per il numero e la grandezza degli scrittori (fra i quali, e questo è forse il suo giudizio più ardito, dà la preferenza all'Ariosto, anche rispetto al Tasso), favoriti dalla illuminata protezione dei principi. Dalla perfezione del Cinquecento si passa alla decadenza del Seicento: decadenza strana, a suo parere, se si pensa alla tranquillità politica dell'epoca, ma che egli spiega con ragioni analoghe a quelle proposte per la decadenza postaugustea, ed entro la quale, in ogni modo, non manca di sottolineare i progressi effettuati nelle scienze da Galileo e dai suoi discepoli. Del Settecento, per espressa decisione, il Tiraboschi non si occupa, ma all'inizio dell'ultimo tomo egli dedica alcune pagine all'elogio del suo secolo, ponendo in particolare rilievo i meriti del Muratori, del Maffei e dello Zeno. Tuttavia, per quanto superficiale e scarsamente originale, questa preoccupazione «filosofica» del Tira-

boschi ha una importanza che non deve essere trascurata. Anzitutto l'accoglimento dell'estensione arcadica del concetto di letteratura a tutto il complesso delle manifestazioni culturali, sia pure diluito in una trattazione estremamente analitica, segna però nell'ambito, per così dire, «tecnico» della storiografia letteraria italiana, un progresso tanto rispetto ai lavori del Crescimbeni e del Quadrio, umanisticamente e formalisticamente limitati alle «belle lettere», quanto al caotico tentativo del Gimma, i cui meriti di pioniere sono comunque onestamente riconosciuti dal Tiraboschi stesso. Per quanto poi riguarda più particolarmente l'aspetto strutturale dell'opera, la preoccupazione «filosofica» porta lo storiografo ad adottare una periodizzazione in gruppi di secoli, o in secoli, «entro cui ragionare partitamente di ciascheduna scienza ed esaminare quai ne fossero allora i progressi e le vicende»: un compromesso insomma fra l'ordine cronologico e l'ordine dei generi, che non è certo una invenzione del Tiraboschi, caratteristico com'è della precedente storiografia settecentesca, ma che egli ha comunque il merito di avere trasportato e canonizzato nel campo della storiografia letteraria, oltrepassando le pure classificazioni generiche del Crescimbeni, del Quadrio e dell'Andres, e iniziando una tradizione a cui si atterranno il Ginguené, il Salfi, il Napoli Signorelli, il Corniani e che non scomparirà, almeno come schema esteriore, neppure nella successiva storiografia romantica. Anche i sommari giudizi sui singoli scrittori e sulle varie epoche, e la linea di svolgimento che ne deriva, appunto perché riflettenti la «media» delle valutazioni illuministiche, ne rappresentano una consacrazione, e se si vuole una cristallizzazione, che costituirà un utile punto «ufficiale» di riferimento per il futuro.

Alla fisionomia complessiva della *Storia* del Tiraboschi concorre infine un terzo motivo ispiratore: «il desiderio . . . di accrescere nuova lode all'Italia, e di difenderla ancora, se faccia d'uopo, contro l'invidia di alcuni tra gli stranieri», dimostrando la sua legittimità a fregiarsi del «glorioso nome di madre e nudrice delle scienze e delle bell'arti». È quasi superfluo ricordare che anche in questo caso, generalmente parlando, il Tiraboschi si riallaccia ad un atteggiamento comune alla cultura italiana settecentesca, e che nell'ambito della storiografia letteraria si nota già nel Crescimbeni, nel Quadrio e nel Gimma. Va precisato tuttavia che rispetto a costoro il nazionalismo letterario del Tiraboschi si distingue per la

presenza, sia pure non molto accentuata (niente è veramente accentuato in lui, salvo lo scrupolo erudito), di un sentimento più geloso e polemico della tradizione letteraria italiana: un sentimento che vale a determinare più esattamente il collocamento storico dell'opera, in quanto permette di riportarla, almeno per questo aspetto, entro quell'orientamento che negli ultimi decenni del Settecento si viene costituendo intorno al vecchio Bettinelli, e che è rappresentato anche dal Borsa, dal Vannetti, dal Galeani Napione e da altri, tutti non a caso amici e corrispondenti del Tiraboschi stesso. Sul piano storiografico si deve a questo atteggiamento (oltre che alla preoccupazione erudita di completezza, di cui parla il Getto) la decisione di comprendere nella trattazione anche le culture dell'Etruria, della Magna Grecia e di Roma, intese come fonti genuine della nostra letteratura. E ad esso si devono ancora (oltre il rilievo che in genere il Tiraboschi non manca mai di dare ai contributi italiani in ogni campo della cultura, si tratti di una scoperta scientifica o dell'invenzione di un genere) le *Riflessioni sull'indole della lingua italiana*, premesse al tomo III, e in cui l'autore ribatte, con argomenti assai simili a quelli del Napione, del Borsa, del Vannetti, le accuse di «povertà» e «pusillanimità» formulate dal cesarottiano Arteaga nelle sue note al *Gusto presente* del Borsa; e soprattutto la famosa dissertazione, premessa al tomo II, *Sull'origine del decadimento delle scienze*, nella quale è svolta la già accennata teoria (che è poi uno sviluppo di idee bettinelliane e addirittura umanistiche) dell'influenza esercitata dai letterati spagnoli sulla decadenza postaugustea e sulla corruzione letteraria del Seicento. Questa teoria, per quanto esposta dal Tiraboschi con la consueta moderazione, gli attirò tutta una serie di polemiche in cui ebbe difensori e compagni, non a caso, il Bettinelli e, come si vedrà, anche il Vannetti e il Napoli Signorelli. Primo a risentirsi ma in forma cortese fu l'Andres (1776); poi seguì un altro gesuita spagnolo, Tommaso Serrano, che in particolare volle difendere Marziale (1776) e che fu confutato dal Vannetti; infine con maggior violenza Saverio Lampillas (nel *Saggio storico apologetico della letteratura spagnola*, Genova 1778), diretto anche contro il Bettinelli, e a cui rispose, uscendo dal consueto riserbo, il Tiraboschi stesso.

Meno sensibile nella *Storia* l'influenza (sottolineata invece dal Foscolo) della sua formazione gesuitica. Il suo conservatorismo politico, filosofico e religioso, la sua assoluta incapacità di pene-

trare anime tempestose e rivoluzionarie come quelle di un Dante e di un Machiavelli, per quanto senza dubbio favoriti da tale formazione, hanno in realtà la loro prima origine nella natura stessa della sua mentalità di pacifico erudito. Per questa parte, anzi, deve essere ascritta a suo vantaggio (oltre la polemica con i suoi confratelli spagnoli, della quale si è fatto cenno) la guerra mossagli dal domenicano Tommaso Mamachi, maestro del Sacro Palazzo, il quale, avendo osservato nella *Storia* affermazioni poco ortodosse o poco rispettose verso i pontefici, si era preso l'arbitrio di far ristampare a Roma l'opera dapprima con correzioni, e poi con note polemiche: arbitrio a cui il Tiraboschi, turbato nella sua tranquillità di buon cattolico oltre che nel suo onore di studioso, si oppose con una decisione e una violenza che non aveva mostrato neppure nella risposta al Lampillas.

Ad ogni modo una chiara riprova che gli interessi sia filosofici sia nazionalistici sia religiosi erano in fondo secondari nella sua mente rispetto a quello fondamentale di scrupoloso indagatore, accertatore e classificatore di «fatti», è fornita dalla natura delle opere compiute dopo la *Storia della letteratura italiana*, tutte concepite con uno spirito che, meglio che da altre testimonianze, è illustrato da queste parole premesse alla imponente *Storia dell'augusta abbazia di San Silvestro di Nonantola* (Modena, Società tipografica, 1784-1789): «La storia di un monastero in due tomi in foglio! Così forse al primo comparire di quest'opera esclamerà alcuno de' gravi e severi filosofi de' nostri giorni, che, tutti occupati al calcolar le forze de' regni, l'utilità del commercio, l'influenza del clima, le vicende delle leggi e de' costumi, sdegnano le minute ricerche, e si ridono di uno storico che in vece di adombrare gli avvenimenti con tratti di ardito pennello, freddamente attiensi a fissarne le epoche e ad esaminarne le circostanze. Dovrò io dunque venir con essi a contesa, e mostrar loro il vantaggio che dalla storia che or do alla luce, si può raccogliere? Ma qual sarebbe il frutto di tal controversia? Io mi rimarrei fermo nella mia idea, che la esattezza delle ricerche è uno de' principali fondamenti a uno storico necessari, che se la verità e le circostanze de' fatti non si stabiliscon dapprima, cade a terra qualunque sistema si voglia sopr'essi innalzare; che molti moderni i quali hanno voluto in vece di una, com'essi la dicono, pedantesca storia darci un filosofico quadro, non ci hanno dato né quadro né storia, ma un gruppo di errori ne' fatti,

e un ammasso di sogni nelle conseguenze che ne han dedotte».

A questa limitazione allo studio dei «fatti», più consapevole che nella stessa *Storia della letteratura italiana*, si deve un gruppo di opere ignorate dai non specialisti, ma, a parte il loro valore intrinseco, essenziali per comprendere la personalità del Tiraboschi. Esse vertono tutte su argomenti della storia letteraria, civile ed ecclesiastica di Modena e della sua zona, e non a caso, poiché proprio in questo campo l'autore sapeva di potersi fondare su ricerche davvero esaurienti, come egli soprattutto desiderava. Basterà qui ricordare – oltre la citata *Storia dell'augusta abbazia di San Silvestro di Nonantola*, che gli fece provare una delle più grandi emozioni della sua vita, «la sorte a niun altro finora conceduta» di vedersi «tutto schierato innanzi agli occhi» quell'archivio dell'abbazia che la tradizione diceva smarrito, e da cui il Muratori stesso non era riuscito ad avere più di venti pergamene – la *Biblioteca modenese, ovvero notizie della vita e delle opere degli scrittori di Modena* (Modena, Società tipografica, 1781-1786), nel cui ambito rientra anche la *Vita di Fulvio Testi* (Modena, Società tipografica, 1780); le *Notizie de' pittori, scultori, incisori, architetti natii degli stati del duca di Modena* (Modena, Società tipografica, 1786); le *Memorie storiche modenesi* (Modena, Società tipografica, 1793-1795); il *Dizionario topografico storico degli stati estensi*, stampato postumo (Modena, Tipografia Camerale, 1824-1825); e infine la pubblicazione, con introduzione e note, dell'opera *Della origine della poesia rimata* (Modena, Società tipografica, 1790) del cinquecentista modenese G. M. Barbieri, e della quale egli ha il merito di aver compreso l'importanza nella storia degli studi romanzi e in particolare provenzali.

Anche l'attività da lui esercitata tra il 1773 e il 1790, prima come collaboratore e poi come direttore del «Nuovo giornale dei letterati» di Modena, rientra perfettamente nell'ambito degli interessi essenziali del Tiraboschi: ché se la rivista, soprattutto per la collaborazione del Bettinelli e del Vannetti, venne assumendo anche un orientamento classicistico e nazionalistico, essa rimase fondamentalmente, come era appunto nelle intenzioni del direttore, una onesta e scrupolosa rassegna informativa della contemporanea cultura, quasi ideale continuazione della *Storia della letteratura italiana*.

*

Un elenco completo delle opere del Tiraboschi, stampate e inedite, si trova all'inizio dell'edizione di Milano (Classici Italiani, 1822-1823) della *Storia della letteratura italiana*, I, pp. XXIII-XXVII. Qui ricorderemo, oltre le opere citate nelle pagine precedenti, la vastissima corrispondenza epistolare del Tiraboschi che, per quanto di scarso valore dal punto di vista letterario e critico, vale a documentare la genesi laboriosa della *Storia della letteratura italiana* e degli altri lavori, ed è anche una miniera di notizie erudite sui più vari argomenti della storia letteraria, civile ed ecclesiastica italiana. Tale corrispondenza è stata in gran parte pubblicata nelle seguenti raccolte, curate soprattutto da studiosi della scuola storico-positivistica, che vedevano nel Tiraboschi uno dei loro più autorevoli predecessori: *Corrispondenza fra G. Tiraboschi, L. S. Parenti e A. P. Ansaloni*, a cura di V. Santi, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi», S. IV, vol. V (1894); *Lettere inedite di G. Tiraboschi al can. M. Lupo*, a cura di G. Ravelli, Bergamo, Bolis, 1894; *Lettere di G. Tiraboschi al padre I. Affò*, a cura di C. Frati, Modena, Vincenzi, 1894-1896; *Carteggio fra l'ab. G. Tiraboschi e l'avv. E. Cabassi*, a cura di P. Guaitoli, in «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico principato di Carpi», VI (1894-1895); *Carteggio fra G. Tiraboschi e Cl. Vannetti* (1776-1793), a cura di G. Cavazzuti e F. Pasini, Modena, Ferraguti, 1912; *Lettere di G. Tiraboschi e I. Affò a eruditi correggesi*, a cura di G. Simonetti, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi», S. V, vol. IX (1914); *L'epistolario di G. Tiraboschi a G. Cancellieri*, a cura di G. Albertotti, in «Atti del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere, Arti», XCIII (1933-1934), pp. 1173-209; *Carteggio inedito dell'Avogaro e del Tiraboschi*, a cura di A. Serena, in «Atti del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere, Arti», XCV (1935-1936), pp. 463-97; A. MONDOLFO, *Il Tiraboschi e il Bandini, da carteggi inediti*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», X (1937), pp. 357-402.

Manca tuttora un esauriente lavoro complessivo sul Tiraboschi. Per un primo orientamento sono utili: C. CIOCCHI, *Vita e opere di Girolamo Tiraboschi*, al termine della II edizione della *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società tipografica, 1794; C. UGONI, *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, Brescia, Bettoni, 1822, III, pp. 350-77; P. A. PARAVIA, *Vita di G. Tiraboschi*, in *Opuscoli varii*, Torino 1837 (stampata anche nel de Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri* ecc., II, Venezia 1835, pp. 347-52); T. SANDONNINI, *Commemorazione di G. Tiraboschi*, in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi», S. IV, vol. VI (1895), pp. XXVIII-LXV; V. CIAN, *G. Tiraboschi*, in «Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere, Arti» di Modena, S. IV, vol. IV (1933-1934), pp. 2-13, con utili note bibliografiche; G. BERTONI, voce dell'*Enciclopedia italiana*; G. NATALI, *Il Settecento*, cit., pp. 427-31 e 478-9 (bibliografia). Qualche utilità ha anche il modesto volumetto di M. LATERZA, *G. Tiraboschi. Vita e opere*, Bari, Laterza, 1921.

In particolare sulla vita, le amicizie e le relazioni culturali del Tiraboschi, si vedano, oltre le introduzioni e le note ai carteggi già ricordati, le rassegne di R. RENIER, nel «Giorn. stor. d. lett. it.», XXVIII (1896), pp. 430-40; e di V. CIAN, nella «Nuova rivista storica», XII (1895), pp. 463-82.

Sulla *Storia della letteratura italiana* si vedano, oltre i giudizi di U. Foscolo, in *Opere*, XI, Firenze, Le Monnier, 1958, parte I, pp. 138-9, e parte II, pp. 302-5; l'importante capitolo di G. Getto, in *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 101-27; e l'articolo di A. Bonfatti, *L'«eroe» del Tiraboschi*, in «Lettere italiane», V (1953), pp. 236-47.

Sull'attività giornalistica del Tiraboschi si veda G. Cavazzuti, *Tra eruditi e giornalisti del secolo XVIII* (*G. Tiraboschi e il «Nuovo giornale dei letterati»*), in «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi», S. VII, vol. III (1924), pp. 131-4, studio interessante anche per i rapporti col Bettinelli, col Vannetti, ecc.

DALLA «STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA»

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE

Non vi ha scrittore alcuno imparziale e sincero, che alla nostra Italia non conceda volentieri il glorioso nome di madre e nudrice delle scienze e delle bell'arti. Il favore di cui esse hanno tra noi goduto, e il fervore con cui da' nostri si son coltivate e ne' più lieti tempi del romano impero e ne' felici secoli del loro risorgimento, le ha condotte a tal perfezione e a tal onore le ha sollevate, che gli stranieri, e quegli ancora tra essi che della lor gloria son più gelosi, sono astretti a confessare che da noi mosse primieramente quella

Alla composizione di una *Storia della letteratura italiana* il Tiraboschi pensava già a Milano, incoraggiato in questo proposito dal padre Zaccaria (cfr. G. BERTONI, *La storia del Tiraboschi e A. F. Zaccaria*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CXVIII, 1941, pp. 200-1); ma alla realizzazione del suo progetto si accinse soltanto dopo il 1770, appena stabilitosi a Modena. La prima edizione, in nove tomi, fu pubblicata a Modena, presso la Società tipografica, fra il 1772 e il 1782, al ritmo dunque di un tomo all'anno. I primi due tomi comprendevano la trattazione della letteratura dell'Etruria, della Magna Grecia e di Roma; il terzo quella del periodo che va dalla caduta dell'impero romano al 1183 (pace di Costanza). I tomi seguenti contenevano la storia della letteratura italiana propriamente detta: il quarto dal 1183 al 1300; il quinto, diviso in due volumi, dal 1300 al 1400; il sesto, pure in due volumi, dal 1400 al 1500; il settimo, distinto in quattro volumi, dal 1500 al 1600; l'ottavo, in due volumi, dal 1600 al 1700; mentre il nono e ultimo tomo era riservato alle aggiunte e correzioni. L'opera ebbe subito grande fortuna e diffusione, tanto che ne vennero pubblicati vari compendi, in tedesco da Joseph von Retzer, in francese da Antonio Landi, in italiano da Lorenzo Zenoni. Spinto anche da questa favorevole accoglienza il Tiraboschi si accinse a pubblicare una seconda edizione, in cui, pur mantenendo in genere inalterato il testo della prima, vi inserì, nelle note a piè di pagina e più raramente nel testo stesso fra virgolette, le aggiunte e correzioni già comprese nel nono tomo, e altre ancora resesi necessarie nel frattempo. Il nono tomo fu quindi interamente consacrato all'indice analitico. Questa seconda edizione, pubblicata pure a Modena, presso la Società tipografica, fra il 1787 e il 1794, rappresenta l'ultima volontà dell'autore, e su essa sono modellate tutte le numerose edizioni apparse dopo la morte del Tiraboschi, da quella stampata a Venezia, dallo Stella, nel 1795-1796, alle milanesi dei Classici italiani (1822-1823), del Fontana (1826-1829 e 1833-1837), e del Bettoni (1833). Per altre notizie sulla fortuna dell'opera del Tiraboschi nell'Ottocento rimandiamo al volume citato di G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*. Il passo qui riprodotto è tratto dalla seconda edizione modenese, I, pp. I-XIII. Le note del Tiraboschi sono seguite dalla sigla T.

sì chiara luce che balenò a' loro sguardi, e che gli scorse a veder cose ad essi finallora ignote. Potrei qui arrecare molti scrittori, che così hanno pensato. Ma a non annoiare i lettori fin da principio con una tediosa lunghezza, mi bastin due soli. Il primo è Federigo Ottone Menckenio,[1] il quale nella prefazione premessa alla *Vita di Angelo Poliziano*, da lui con somma erudizione descritta e stampata in Lipsia l'anno 1736, così ragiona: «Ebbe il Poliziano a sua patria l'Italia, madre già e nudrice dell'arti liberali e della letteratura più colta, la quale, come in addietro fiorì per uomini in ogni genere di dottrina chiarissimi e fu feconda di egregi ingegni, così nel tempo singolarmente in cui nacque il Poliziano, una prodigiosa moltitudine ne produsse, talché non vi ha parte alcuna del mondo, che in una tal lode le sia uguale o somigliante. Il che, benché sia per se stesso onorevole e glorioso, più ammirabile sembrerà nondimeno a chi consideri la caligine e l'oscurità de' secoli precedenti e osservi quanto stento e fatica dovesse costare, e insieme a quanto onore tornasse, l'uscire improvvisamente dalla rozzezza e barbarie dell'età trapassate e il terger felicemente le macchie tutte di cui l'ignoranza già da tanto tempo avea deformata l'Italia». L'altro è il sig. de Sade,[2] autore delle *Memorie per la vita di Francesco Petrarca*, stampate colla data d'Amsterdam l'anno 1764, che nella lettera agli eruditi francesi premessa al primo tomo: «Rendiam giustizia» dice[3] «all'Italia, e sfuggiamo il rimprovero, che i suoi scrittori ci fanno, di esser troppo invidiosi della sua gloria e di non voler riconoscere i nostri maestri. Convien confessarlo: a' Toscani, alla testa de' quali si dee porre il Petrarca, noi dobbiamo la luce del giorno che or ci risplende: egli ne è stato in certo modo l'aurora. Questa verità è stata riconosciuta da un uomo che tra voi occupa un luogo assai distinto. Egli c'insegna[4] che i Toscani fecer rinascer le scienze tutte col solo genio lor proprio, prima che quel poco di

1. *Menckenio*: Friedrich Otto Mencken (1708-1754), erudito tedesco, scrisse oltre alla *Historia vitae inque literis meritorum A. Politiani* (1736) citata dal Tiraboschi, e che è il primo studio complessivo sull'Ambrogini, molte altre opere, fra cui un volume *De vita, moribus, scriptis meritisque H. Fracastori* (1731). 2. Jacques-François *de Sade* (1705-1778), autore, oltre che dei *Mémoires pour la vie de F. Pétrarque, tirés de ses oeuvres, et de ses auteurs contemporains* (1764-1767), indagine erudita fondamentale, anche di *Observations* sulla poesia francese primitiva. 3. [*Mémoires* ecc., cit.], pag. XCIII (T.). 4. Voltaire, *Hist*[*oire*] *univ*[*erselle*], t. II, pag. 179 (T.).

scienza, che rimasta era a Costantinopoli, passasse insiem colla lingua greca in Italia per le conquiste degli Ottomani».

Un sì bel vanto, di cui l'Italia va adorna, ha fatto che molti eruditi oltramontani si volgessero con fervore alla storia della nostra letteratura; e in questi ultimi tempi singolarmente abbiam veduto esercitarsi in questo argomento e dare alla luce opere assai pregevoli Tedeschi e Francesi di non ordinario sapere. Così tra i primi Giovan Burcardo[1] e il sopraccitato Otton Federico Menckenio, Giangiorgio Schelornio[2] e Gian Alberto Fabricio;[3] e tra' secondi gli autori delle vite degli uomini e delle donne illustri d'Italia,[4] il già lodato signor de Sade ed altri han preso a diligentemente illustrare quali uno quali altro punto della nostra storia letteraria. Egli è questo un nuovo argomento di lode alla nostra Italia; ma potrebbe anche volgersi a nostro biasimo, se, mentre gli stranieri mostrano di avere in sì gran pregio la nostra letteratura, noi sembrassimo non curarla, ed essi avessero a rinfacciarci che ci conviene da lor medesimi apprendere le nostre lodi. E veramente ce l'hanno talor rinfacciato; come fra gli altri il mentovato autore delle *Memorie per la vita del Petrarca*, il quale con modesto[5] bensì ma assai pungente rimprovero si maraviglia che noi non abbiam finor sapute non sol le picciole circostanze, ma nemmen l'epoche principali della vita di sì grand'uomo, e che un oltramontano, qual egli è, abbia dovuto insegnarci cose che egli avrebbe dovuto apprender da noi. Esamineremo a suo luogo se di una tale trascuratezza siam noi accusati a ragione. Ma certo pare che gli stranieri possan dolersi di noi, che in un secolo, in cui la storia letteraria si è da noi coltivata singolarmente, niuno abbia ancora pensato a compilare una storia generale della letteratura italiana.

1. *Burcardo*: Jacob Burckard (1681-1753), erudito tedesco, autore di indagini sulla cultura umanistica tedesca ed europea. 2. *Schelornio*: Johann Georg Schelhorn (1694-1773), erudito e bibliografo tedesco. Penso che il Tiraboschi alluda in particolare alla dissertazione sulla storia dell'arte tipografica premessa alla edizione da lui curata nel 1761 dell'opera *De optimorum scriptorum editionibus quae Romae primum prodierunt* del cardinale Angelo Maria Querini. 3. *Fabricio*: il tedesco Johann Albert Fabricius (1668-1736), autore di monumentali opere di erudizione, fra cui una *Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis*, alla quale probabilmente allude il Tiraboschi. 4. *vite . . . Italia*: penso che alluda ai *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, pubblicati a Parigi tra il 1727 e il 1745 dal barnabita Niceron. 5. *modesto*: moderatamente espresso.

Abbiamo, è vero, moltissimi libri che a questo argomento appartengono; e per riguardo alle biblioteche[1] degli scrittori delle nostre città e provincie particolari, non ve n'ha quasi alcuna al presente, che non abbia la sua. Talune ancora hanno avuto scrittori che la storia delle scienze da lor coltivate hanno diligentemente esaminata e descritta, fralle quali degna d'immortal lode è la *Storia della letteratura veneziana* dell'eruditissimo procuratore e poscia doge di Venezia Marco Foscarini,[2] a cui altro non manca se non che venga da qualche accurato scrittore condotta a fine. Ma fra tutte le opere all'italiana letteratura appartenenti deesi certamente il primo luogo agli *Scrittori italiani* del ch. conte Giammaria Mazzucchelli.[3] Noi ne abbiamo già sei volumi che pur non altro comprendono che le prime due lettere dell'alfabeto; e l'erudizione e la diligenza con cui la più parte degli articoli sono distesi, ci rende troppo dolorosa la memoria dell'immatura morte da cui fu rapito l'autore. Sappiamo che molti articoli e copia grandissima di notizie pe' seguenti volumi egli ha lasciato a' suoi degnissimi figli, e noi speriamo che essi alla gloria loro non meno che a quella di tutta l'Italia provvederanno un giorno col recare al suo compimento un'opera a cui non potranno le straniere nazioni contrapporre l'uguale. Ciò non ostante niuna di queste o di altre opere di somigliante argomento non ci offre un esatto racconto dell'origine, de' progressi, della decadenza, del risorgimento, di tutte in somma le diverse vicende che le lettere hanno incontrato in Italia. Esse sono comunemente storie degli scrittori anzi che delle scienze; e quelle a cui questo secondo nome può convenire, son ristrette soltanto o a qualche particolare provincia o a qualche secolo determinato. Il Leibnizio

1. *biblioteche*: così erano chiamate le opere contenenti le notizie sulla vita e sugli scritti degli autori di una determinata città o regione, o anche nazione (come la *Biblioteca dell'eloquenza italiana* del Fontanini). 2. *Marco Foscarini* (1698-1763), doge di Venezia dal 1762, pubblicò nel 1752 il I volume dell'opera storiografica citata dal Tiraboschi, e che è in effetto pregevole per l'accuratezza delle ricerche (a cui contribuì anche Gaspare Gozzi) e per qualità di ordine e precisione. 3. *Giammaria Mazzucchelli* (o, più esattamente, Mazzuchelli, 1707-1768) concepì e condusse l'opera citata dal Tiraboschi (il cui titolo esatto è *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti de' letterati italiani*, e di cui furono pubblicati tra il 1753 e il 1763 sei grandi volumi *in folio*, comprendenti le lettere A e B) come un grande dizionario bibliografico alfabeticamente ordinato: tipica opera erudita di consultazione, fondata su indagini ampie e sistematiche (cfr. G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, cit., pp. 94-5).

bramava che una opera di tal natura fosse intrapresa dal celebre Magliabecchi;[1] ma non sappiamo ch'egli pensasse a compiacerlo. L'unico saggio che abbiamo di una storia generale dell'italiana letteratura, si è l'*Idea della storia dell'Italia letterata* di Giacinto Gimma[2] stampata in Napoli l'anno 1723, in due tomi in quarto, opera in cui sarebbe a bramare che l'autore avesse avuto eguale a una immensa lettura anche in giusto criterio, e a una infinita copia un saggio discernimento. Se vi ha alcuno a cui io cada in sospetto di volermi innalzare sulle rovine altrui, il prego a leggere egli stesso l'opera accennata, e a giudicare per se medesimo se io abbia recato troppo disfavorevol giudizio. Certo così ne ha pensato anche chi naturalmente dovea esser portato a lodarla, cioè il dott. Maurodinoia,[3] che ha scritta la vita di questo autore, e che confessa che in quest'opera deesi bensì lodare l'intenzion dell'autore, ma non il modo con cui l'ha condotta ad effetto.

Il desiderio adunque di accrescere nuova lode all'Italia, e di difenderla ancora, se faccia d'uopo, contra l'invidia di alcuni tra gli stranieri, mi ha determinato a intraprendere questa storia generale della letteratura italiana, conducendola da' suoi più antichi principii fin presso a' dì nostri. Dovrò io qui forse discendere alle usate proteste di essermi accinto a un'opera superiore di troppo alle forze del mio ingegno e del mio sapere? A me pare che cotali espressioni siano omai inutili ed importune. Se tu non ti credevi uomo da tanto, dicon talvolta i lettori, perché entrasti tu in sì difficil carriera? E se hai pensato di poterla correre felicemente, perché ci annoi con cotesta tua affettata modestia? Io ho intrapresa quest'opera, e colla scorta di tanti valentuomini, i quali or l'uno or l'altro punto di storia letteraria hanno dottamente illustrato, ho usato di ogni possibile diligenza per ben condurla. Come io siaci riuscito, dovran giudicarne i lettori. Se io sono stato troppo ardito

1. *Ep*[*istolae clarorum*] *Germ*[*anorum*] *ad Maliab*[*ecchium*, Firenze 1745], p. 101 (T.). Antonio *Magliabecchi*, o, più esattamente, Magliabechi (1633-1714), bibliotecario di Cosimo III de' Medici, non pubblicò opere col suo nome, ma fu ammirato e consultato per la sua straordinaria erudizione dai dotti di tutta Europa. 2. *Giacinto Gimma* (1668-1735), erudito barese di formazione seicentesca, si ricorda solo per l'opera citata dal Tiraboschi, piena di inesattezze e disordinata nella struttura, ma notevole come primo tentativo di storia della cultura letteraria italiana, esplicitamente animata da propositi nazionalistici (cfr. G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, cit., pp. 65-75). 3. Calogerà, *Racc*[*olta*] *d'opusc*[*oli*], t. XVII, [1737], p. 418 (T.).

nell'intraprenderla, sarò ancor facile a condennarla, quando dal parer comune de' dotti io veggala condennata. Nemmeno mi tratterrò io a ragionare dell'utilità e dell'importanza di questa mia opera. Se essa avrà la sorte di essere favorevolmente accolta e posta tra quelle che non sono indegne d'esser lette, io mi lusingherò di aver fatta cosa utile e vantaggiosa. Ma se essa sarà creduta mancante di que' pregi che le converrebbono, invano mi stancherei a mostrarne la necessità e il vantaggio. Meglio impiegato per avventura sarà il tempo nel render conto a' lettori dell'ordine e del metodo a cui in questa mia storia ho pensato di attenermi.

Ella è la storia della letteratura italiana, non la storia de' letterati italiani, ch'io prendo a scrivere. Quindi mal si apporrebbe chi giudicasse che di tutti gl'italiani scrittori e di tutte l'opere loro io dovessi qui ragionare e darne estratti e rammentarne le diverse edizioni. Io verrei allora a formare una biblioteca,[1] non una storia; e se volessi unire insieme l'una e l'altra cosa, m'ingolferei in un'opera di cui non potrei certo vedere né altri forse vedrebbe mai il fine. I dotti maurini, che hanno intrapresa la *Storia letteraria di Francia*,[2] perché han voluto congiungere insieme storia e biblioteca, in dodici tomi hanno compreso appena i primi dodici secoli, e pare che essi, atterriti alla vista del grande oceano che innoltrandosi lor si apre innanzi, abbiano omai deposto il pensiero di continuarla. Per altra parte abbiam già tanti scrittori di biblioteche e di catalogi, che una tal fatica sarebbe presso che inutile; quando singolarmente venga un giorno a compirsi la grand'opera, mentovata di sopra, degli *Scrittori italiani*. Ella è dunque, il ripeto, la storia della letteratura italiana, ch'io mi son prefisso di scrivere; cioè la storia dell'origine e de' progressi delle scienze tutte in Italia. Perciò io verrò svolgendo quali prima delle altre e per qual modo cominciassero a fiorire, come si andassero propagando e giugnessero a maggior perfezione, quali incontrassero o liete o sinistre vicende, chi fosser coloro che in esse salissero a maggior fama. Di quelli che col loro sapere e coll'opere loro si renderon più illustri, parlerò più ampiamente; più brevemente di quelli che non furon per ugual modo

1. *biblioteca*: nel senso illustrato nella nota 1 a p. 576. 2. *I dotti . . . Francia*: l'*Histoire littéraire de la France*, iniziata nel 1733 dal monaco maurino Antoine Rivet de La Grange (1683-1749) e proseguita fino al secolo XII dai suoi confratelli, è la prima storia letteraria europea di carattere critico-erudito.

famosi, e di altri ancora mi basterà accennare i nomi, e rimettere il lettore a quelli che ne hanno più lungamente trattato. Dalla vita de' più rinomati scrittori accennerò in breve le cose che son più note; e cercherò d'illustrare con maggior diligenza quelle che son rimaste incerte ed oscure: e singolarmente ciò che appartiene al loro carattere, al lor sapere e al loro stile. La storia ancora de' mezzi che giovano a coltivare le scienze, non sarà trascurata; e quindi la storia delle pubbliche scuole, delle biblioteche, delle accademie, della stampa e di altre somiglianti materie avrà qui luogo. Le arti finalmente che diconsi liberali, col qual nome s'intendono singolarmente la pittura, la scultura, l'architettura, hanno una troppo necessaria connession colle scienze perché non debbano essere dimenticate; benché nel ragionare di esse sarò più breve, poiché non appartengono direttamente al mio argomento.

Sono stato lungamente dubbioso qual metodo convenisse meglio seguire; cioè se di tutte insieme le scienze dovessi formar la storia, seguendo l'ordin de' tempi, o di ciascheduna scienza favellare partitamente. L'uno e l'altro metodo parevami avere i suoi incomodi non meno che i suoi vantaggi. L'ordine cronologico, che è più secondo natura, sembra che rechi confusion tra le scienze, sicché non possa distintamente vedersi ciò che a ciascheduna appartiene. L'ordine delle scienze, che potrebbe credersi più vantaggioso, sembra che rechi confusione ne' tempi, e che sia noioso al lettore quel dover più volte ricorrere la stessa carriera, e dall'età antiche scendere alle moderne, e poi di nuovo risalire alle antiche, e non tenere mai fisso il piede in un'epoca determinata. Per isfuggire, quanto sia possibile, gl'incomodi e per godere insiem de' vantaggi di amendue i metodi, mi è sembrato opportuno il seguir l'ordine cronologico, ma diviso in varie epoche più ristrette, di uno, a cagion d'esempio, di due o più secoli, secondo la maggiore o la minor ampiezza della materia; e in queste diverse epoche ragionare partitamente di ciascheduna scienza, ed esaminare quai ne fossero allora i progressi e le vicende. In questa maniera senza andar sempre salendo o discendendo per la lunga serie de' tempi si potrà agevolmente vedere ciò che alla storia di ciascheduna scienza appartiene, e si potrà insieme vedere qual fosse a ciascheduna epoca il generale stato della letteratura in Italia.

Quando io dico di voler scriver la storia della letteratura italiana, parmi ch'io spieghi abbastanza di qual tratto di paese io intenda

di ragionare. Nondimeno mi veggo costretto a trattenermi qui alcun poco, poiché alcuni pretendono di aver de' diritti su una gran parte d'Italia, e per poco non gridano all'armi per venirne alla conquista. Convien dunque che ci rechiam noi pure sulle difese, e ci disponiamo a ribattere, se sia d'uopo, un sì terribile assalto. Gli eruditi autori della sopraccennata *Storia letteraria di Francia*, parlando della letteratura de' Galli al tempo della repubblica e dell'impero romano,[1] ci avvertono che, se volessero usare de' lor dritti, potrebbono annoverare tra' loro scrittori tutti que' che furon nativi di quella parte d'Italia che da' Romani dicevasi Gallia Cisalpina, perciocché i Galli, ch'erano di là dall'Alpi, occuparono 400 anni innanzi all'era cristiana tutto quel tratto di paese, ed erano lor discendenti quei che poscia vi nacquero. E qual copia, dicon essi, di valorosi scrittori potremmo noi rammentare! Un Cecilio Stazio, un Virgilio, un Catullo, i due Plinii e tanti altri uomini sì famosi. Essi son nondimeno così cortesi che spontaneamente ce ne fan dono, e ci permetton di annoverarli tra' nostri; e si aspettano per avventura che di tanta generosità ci mostriam loro ricordevoli e grati. Ma noi Italiani per non so qual alterigia non vogliam ricevere se non ciò che è nostro, e nostri pretendiamo che siano tutti i suddetti scrittori della Gallia Cisalpina. Di fatto, come allor quando si scrive la storia civile di una provincia, altro non si fa se non raccontare ciò che in quella provincia accadde, qualunque sia il popolo da cui essa fu abitata, così quando si parla della storia letteraria di una provincia, altro non si fa che rammentare la storia delle lettere e degli uomini dotti che in quella provincia fiorirono, qualunque fosse il paese da cui i lor maggiori eran venuti. A qual disordine si darebbe luogo nella storia, se si volesse seguire il sentimento de' mentovati autori? Che direbbono essi se un tedesco pubblicasse una *Biblioteca germanica*, e vedessero nominati in essa Fontenelle e Voltaire? Eppure non discendono eglino i Francesi da' Franchi, popoli della Germania? Oltre di che, come proveranno essi che quegli scrittori discendessero veramente da' Galli Transalpini? Eran forse essi i soli che abitassero que' paesi? Niuno dunque eravi rimasto degli antichi abitatori di quelle provincie? Non potevano fors'anche molti dall'Italia Cispadana o da altre parti esser passati ad abitare nella Traspadana? Gli stessi maurini non hanno essi stesa la loro storia a tutto quel tratto di paese che or chiamasi

1. [*Histoire littéraire de la France*], t. I, p. 54 (T.).

Francia? Permettan dunque a noi pure che, usando del nostro diritto, nostri diciamo tutti coloro che vissero in quel tratto di paese che or dicesi Italia. Ad essa appartengono similmente l'isole, che diconsi adiacenti, ed esse perciò ancora debbono in questa storia aver parte, e la Sicilia singolarmente, che di dottissimi uomini in ogni genere di letteratura fin da' più antichi tempi fu fecondissima.

Gli stessi autori della *Storia letteraria di Francia* si dichiarano[1] di voler dar luogo tra' loro uomini illustri per sapere anche a quelli che, benché non fossero nativi delle Gallie, vi ebbero nondimeno stanza per lungo tempo, singolarmente se ivi ancora morirono. Ed essi hanno in ciò eseguita la loro idea più ampiamente ancora che non avesser promesso. Perciocché hanno annoverato tra' loro scrittori, come a suo luogo vedremo, anche l'imperador Claudio, perché a caso nacque in Lione, anzi ancora Germanico di lui fratello, solo perché è probabile che egli pur vi nascesse. Nel che non parmi che essi saggiamente abbiano provveduto alla gloria della loro nazione. Troppo feconda d'uomini dotti è sempre stata la Francia perché ella abbisogni di mendicarli, per così dire, altronde e di usurparsi gli scrittori stranieri. L'adornarsi delle altrui spoglie è proprio solo di chi non può altrimenti nascondere la sua povertà. Io mi conterrò in modo che alla nostra Italia non si possa fare un tale rimprovero. Degli stranieri che per breve tempo vi furono, parlerò brevemente e come sol di passaggio. Più lungamente tratterrommi su quelli che quasi tutta tra noi condussero la loro vita, perciocché, se essi concorsero a rendere o migliore o peggiore lo stato dell'italiana letteratura, ragion vuole che nella storia di essa abbiano il loro luogo.

Né in ciò solamente, ma in ogni altra parte di questa storia, io mi lusingo di adoperar per tal modo che non mi si possa rimproverare di avere scritto con animo troppo pregiudicato a favore della nostra Italia. Egli è questo un difetto, convien confessarlo, comune a coloro che scrivono le cose della lor patria, e spesso anche i più grandi uomini non ne vanno esenti. Noi bramiamo che tutto ciò che torna ad onor nostro, sia vero; cerchiam ragioni per persuadere e noi e gli altri; sempre ci sembrano convincenti gli argomenti che sono in nostro favore; e mentre fissiamo l'occhio su essi, appena degniam di un guardo que' che ci sono contrari. Molti ancora de' nostri più valenti scrittori italiani hanno urtato a questo scoglio;

1. [*Histoire littéraire de la France*], Pref., p. VII (T.).

e io mi recherò a dovere il confutarli, quando mi sembri che qualche loro asserzione, benché gloriosa all'Italia, non sia bastantemente provata. Ma gli stranieri ancora non si lascian su questo punto vincer di mano; e i già mentovati dottissimi autori della *Storia letteraria di Francia* ce ne daranno nel decorso di quest'opera non pochi esempi. Qui basti l'accennarne un solo a provare che anche i più eruditi scrittori cadono in gravi falli, quando dall'amor della patria si lasciano ciecamente condurre. Essi affermano[1] che i Romani appresero primamente da' Galli il gusto delle lettere. L'opinion comune, che esamineremo a suo tempo, si è che il ricevesser da' Greci; e niuno avea finora pensato che i Galli avessero a' Romani insegnata l'eloquenza e la poesia. Qual pruova recano essi di sì nuova opinione? Lucio Plozio Gallo, dicono, fu il primo che insegnasse rettorica in Roma, come afferma Svetonio. Lasciamo stare per ora che non sappiamo se Plozio fosse nativo della Gallia Transalpina o della Cisalpina, e se debba perciò annoverarsi tra' Francesi o tra gl'Italiani. Ma come è egli possibile che sì dotti scrittori, come essi sono, non abbiano posto mente al solenne equivoco da cui sono stati tratti in errore? Svetonio e Cicerone, come a suo luogo vedremo, non dicon già che Plozio fosse il primo professore di rettorica in Roma, ma che fu il primo che insegnolla latinamente, poiché per l'addietro tutti i retori usato aveano della lingua greca. In fatti Plozio visse a' tempi di Cicerone: e il gusto delle lettere erasi introdotto in Roma più di un secolo innanzi. Io credo certo che, se non si fosse trattato di cosa appartenente alla gloria della lor patria, avrebbero i dotti autori riconosciuto facilmente il loro errore; ma è cosa dolce il trovare un nuovo argomento di propria lode, e quindi un'ombra vana e ingannevole si prende spesso per un vero e reale oggetto. Forse a me ancora avverrà talvolta ciò che riprendo in altrui; ma io sono consapevole a me medesimo di essermi adoperato, quanto mi era possibile, perché l'amore della comun nostra patria non mi acciecasse, né mi conducesse giammai ad affermar cosa alcuna che non mi sembrasse appoggiata a buon fondamento.

A questo fine assai frequenti s'incontreranno in questa mia opera le citazioni degli autori che servono di prova alle mie asserzioni, e posso dire con verità che ho voluti vedere e consultare io stesso quasi tutti i passi da me allegati; poiché l'esperienza mi ha insegnato che

1. [*Histoire littéraire de la France*], t. 1, pag. 53 (T.).

è cosa troppo pericolosa l'affidarsi agli occhi o alla memoria altrui. Né io però mi sono punto curato di una cotal gloria, di cui alcuni sembrano andare in cerca, coll'affastellare citazioni sopra citazioni e schierare un esercito intero di autori e di libri, facendo pompa per tal maniera della sterminata loro erudizione. Io sarò pago di produrre gli autori che bastino a confermare ciò che avrò asserito. Le leggi, che in ciò io mi sono prefisso, sono di appoggiarmi singolarmente agli autori o contemporanei o il men lontani che sia possibile da' tempi di cui dovrò ragionare; ad autori che non possan cadere in sospetto di avere scritto secondo le loro proprie passioni; ad autori che non mi narrino cose che la ragione mi mostra impossibili; ad autori finalmente che non vengano contraddetti da più autentici monumenti. Che mi giova, a cagion d'esempio, che molti autori moderni mi dicano che Pollione prima d'ogn'altro aprì in Roma una pubblica biblioteca? Se essi non mi recano in pruova il detto di qualche antico, la lor autorità non mi convince abbastanza. Ma io veggo che ciò si afferma da Plinio e da qualche altro antico accreditato scrittore; e questo mi basta perché il creda. Se in ciò singolarmente che a storia appartiene, l'autorità di uno o più scrittori bastasse a far fede, non vi sarebbe errore che non si dovesse adottare. Il numero degli autori copisti è infinito; e tosto che un detto è stampato, sembra che da alcuni si abbia in conto di oracolo. Io dunque più alla scelta che al numero degli autori ho posto mente, e nella storia antica ho allegati comunemente gli autori antichi, lasciando in disparte i moderni. Questi però ancora ho io voluti leggere attentamente, quanti ne ho potuti aver tralle mani, che trattassero cose attenenti al mio argomento, e di essi mi son giovato assai, e si vedrà ch'io allego spesso il lor sentimento, e fo uso delle loro scoperte, e talvolta ancora rimetto il lettore agli argomenti che in pruova di qualche punto essi hanno arrecato. Ed io mi lusingo che niuno potrà rimproverarmi ch'io siami occultamente arricchito colle altrui fatiche, poiché, quanto ho trovato di pregevole e d'ingegnoso negli altrui libri, tutto ho fedelmente attribuito a' loro autori.

Il diligente studio ch'io ho dovuto fare sugli antichi scrittori per trarne quanto potesse essere opportuno alla mia idea, mi ha necessariamente fatto scoprire molti errori e molte inesattezze degli scrittori moderni. Ma ordinariamente non mi son preso la briga di rilevarli; ché troppo a lungo mi avrebbe condotto il farlo, e spesso

avrei dovuto arrestarmi per dire che il tale e il tal altro hanno errato, senza alcun frutto e con molta noia de' miei lettori. Se io comprovo bene il mio sentimento, cade per se stesso a terra l'opposto. Allor solamente ho giudicato che mi convenisse di farlo, quando mi si offrisse o a combattere l'opinione o a scoprire l'errore di qualche autore che fosse meritamente avuto in pregio di dotto e di veritiero. Le opere di tali scrittori si leggono comunemente con sì favorevole prevenzione che facilmente loro si crede quanto essi asseriscono. E questo è il motivo per cui e in questa prefazione e altre volte nel decorso dell'opera ho preso a esaminare e a confutare alcuni passi della più volte mentovata *Storia letteraria di Francia*, ne' quali mi è sembrato che senza ragione si volesse scemar l'onore alla nostra Italia dovuto. Ella è questa un'opera di una vastissima erudizione e di un'immensa fatica, e piena di profonde e diligenti ricerche; e troppo è facile ad accadere che l'autorità di sì dotti scrittori sia ciecamente e senza esame seguita. Io mi son dunque stimato in dovere di confutare, ove fosse d'uopo, ciò che a svantaggio dell'Italia vi si afferma, singolarmente col toglierle alcuni uomini illustri che noi a buon diritto riputiam nostri. Ma nel combattere le opinioni di questi e di altri accreditati scrittori io ho usato di quel contegno che è proprio d'uomo che si conosce inferiore di molto in forze al suo avversario, e che spera di vincere solo perché si lusinga di avere armi migliori. Si può combatter con forza, si può ancora scherzare piacevolmente, senza dire un motto onde altri a ragione si reputi offeso. Le ingiurie e le villanie troppo mal si confanno a uomini letterati, e noi Italiani siamo forse non ingiustamente ripresi di esserne troppo liberali co' nostri avversari. A questo fine mi sono astenuto dall'entrare in certe contese sulla patria di alcuni nostri antichi scrittori, nelle quali lo spirito di partito regna da lungo tempo per modo che non è possibile il mostrarsi favorevole ad una parte senza che l'altra se ne dolga troppo aspramente; e nelle quali perciò il voler decidere è cosa pericolosa al pari che inutile. Io accennerò le ragioni che da amendue le parti si arrecano, e lascerò che ognuno senta come meglio gli piace.

Tutta l'opera sarà divisa in sette o otto volumi, i quali, se il Cielo mi concederà vita e forze, verrannosi, coll'intervallo, come spero, non maggiore di un anno seguendo l'un l'altro. Forse sembrerà ad alcuni troppo ristretto un tal numero di volumi all'ampiezza della materia. Ma nel metodo a cui ho pensato di attenermi, mi lusingo

che possan questi bastare a porre in sufficiente luce la storia della letteratura italiana. Chi vuol dir tutto, comunemente non dice nulla; e molte opere son rimaste e rimarran sempre imperfette, perché gli autori avean preso a correre troppo ampio campo. Quando io abbia condotta a fine la mia opera, se alcuno vorrà darle una maggior estensione, potrà farlo più agevolmente; ed io mi riputerò onorato se vedrò altri di me migliori entrare più felicemente di me in questa stessa carriera.

Per ultimo, comunque io abbia usato di ogni possibile diligenza nel compilar questa storia, sono ben lungi dal credere che non vi abbia in essa errori e inesattezze in buon numero. E perciò, anzi che sdegnarmi contro chi me gli additi, io gliene saprò grado; e, ove fia d'uopo, ne' seguenti volumi inserirò, come in altra mia opera ho fatto, le correzioni e le giunte da farsi a' volumi precedenti. Io non so intendere come alcuni siano così difficili a confessare di avere errato; quasi ciò non fosse stato comune anche a' più famosi scrittori. E non deesi egli scrivendo cercare il vero? Se dunque tu non sei riuscito a scoprirlo, e un altro cortesemente te lo addita, perché chiuder gli occhi e ricusar di vederlo? Io certamente da niuna cosa mi stimerò più onorato che dal vedere uomini eruditi interessarsi per dare a questa mia opera una maggior perfezione; e suggerirmi perciò lumi e notizie, che giovino o a corregger gli errori ne' quali mi sia avvenuto di cadere, o ad accrescere pe' seguenti volumi nuovi argomenti di gloria all'italiana letteratura . . .[1]

1. Tralascio l'ultimo capoverso della *Prefazione*, nel quale il Tiraboschi spiega le ragioni per cui ha esposto solo in modo conciso la letteratura etrusca.

PIETRO NAPOLI SIGNORELLI

NOTA INTRODUTTIVA

Coetaneo ed amico del Tiraboschi e per alcuni aspetti vicino a lui e agli altri eruditi contemporanei, Pietro Napoli Signorelli se ne distingue tuttavia nettamente per assai più spiccati interessi e qualità di critico e di storiografo. La sua stessa prima formazione non è tanto di un erudito quanto piuttosto di un letterato vivamente partecipe alla vita culturale del suo tempo. Nato a Napoli di agiata famiglia il 28 settembre 1736, fu avviato dal padre notaio agli studi di giurisprudenza, che egli seguì regolarmente fino ad ottenere la laurea e ad esercitare anche per qualche tempo la professione di avvocato. Appunto durante questi studi egli ebbe la possibilità di ascoltare le lezioni di etica di Antonio Genovesi, allora nel momento più fervido della sua battaglia per il rinnovamento della cultura napoletana: lezioni alle quali egli non solo assistette con entusiasmo per due anni (come ricorderà poi nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*), ma si ispirò nel «trattato morale esposto ai giovani» *Degli affetti umani* (Napoli, Cirillo, 1754), che è la sua prima opera stampata. Né è inutile ricordare che sempre in questi primi anni il Signorelli si provò a scrivere anche qualche commedia, che non ci è pervenuta, ma che probabilmente si ispirava a quelle romanzesche del marchese di Liveri, dominatore in quel tempo della scena napoletana.

Ma un periodo ancor più importante nella formazione culturale e letteraria del giovane napoletano fu il suo soggiorno a Madrid, dove si trasferì dopo la morte del padre, verso la fine del 1765, spinto probabilmente dalla speranza di poter migliorare la propria situazione economica, e dove rimase ininterrottamente, salvo un viaggio in Italia nel 1777-1778, sino al 1783. «Io sempre mi rammenterò con tenerezza e con diletto» egli scriveva nel 1785 all'Arteaga «di una gran nazione, dalla quale in venti anni di dimora non ho ricevuto altro disgusto se non quello di vedermi inutile a servirla. Posso affermare senza mentire che in essa lascio moltissimi amici veri e niun nemico. Nella mia abitazione, concessami da S. M. Cattolica, contigua al Real Palazzo Nuovo, io vedeva passare sotto i miei occhi il di Lei patrio Manzanare, unico testimonio, per così dire, di tante dilettevolmente vegliate notti in compagnia delle Muse. Quante volte, spuntando l'alba, mentre

vegliava ancora, io vi vagheggiai in distanza i monti di Segovia coperti di neve, il sito del Prado, la Quinta e la Zarzuela. Giorni felici . . .». In verità il Signorelli non aveva torto quando ricordava con così grata e commossa nostalgia gli anni trascorsi in Ispagna. Fin dai primi tempi del suo arrivo, quando era ancora giovane e sconosciuto nel mondo della cultura, aveva trovato un'accoglienza piena di simpatia non solo nel piccolo gruppo degli studiosi italiani stabiliti a Madrid, come Giambattista Conti, Giacinto Ceruti e Placido Bordoni, ma anche tra quegli spagnoli che nel campo culturale partecipavano all'opera di riforma illuministica iniziata da Carlo III: Nicolas Fernandez de Moratin, anzitutto, al quale il Signorelli fu particolarmente legato e che probabilmente gli fece ottenere il comodo e ben remunerato impiego di «primo custode del suggello della lotteria reale», e poi il figlio di lui Leandro, José Cadalso, Ignazio Ayala e Tommaso Iriarte. Insieme con questi letterati troviamo il Napoli Signorelli nelle riunioni della cosiddetta *Tertulia literaria de la fonda de San Sebastian*, durante le quali i partecipanti, guidati dall'intento di «rinnovare» la letteratura e in particolare il teatro spagnolo, in dichiarata opposizione sia alla tradizione secentesca e ai suoi difensori, come Vicente Garcia de la Huerta, sia ai contemporanei tentativi di gusto popolareggiante, quali i *sainetes* di Ramon de la Cruz, leggevano e discutevano i maggiori esemplari della letteratura classicistica e illuministica francese e italiana, i poemi dell'Ariosto, del Tasso e del Boileau, le liriche del Filicaia, del Chiabrera, del Frugoni, di J. B. Rousseau, e soprattutto le opere teatrali del Corneille, del Racine, del Molière e del Voltaire; e spesso sottoponevano al giudizio degli amici i propri scritti di carattere letterario o critico. Appunto attraverso queste animate riunioni, in cui sappiamo che il Signorelli si distingueva per assiduità e spirito battagliero, si viene maturando e precisando il pensiero e il gusto del letterato napoletano.

Proprio durante il soggiorno spagnolo nascono le sue più notevoli opere letterarie: le *Satire* (Genova, Stamperia Gesiniana, 1774) in versi martelliani e su argomenti tipici della contemporanea letteratura illuministica italiana, come le lodi della vita rustica, l'impostura, la smania del francesismo, ecc.; e le commedie *Faustina* (Lucca 1778), ricavata da un racconto del Marmontel, *L'eroismo fra i nemici* (inedita, ma rappresentata nel 1780) e *La*

tirannia domestica (stampata nel 1793 negli *Opuscoli varii*, ma composta dieci anni prima): tre commedie «tenere», come l'autore le definiva per distinguerle da quelle, da lui aborrite, del nuovo genere *larmoyant*, e che cioè, secondo i principii del Voltaire, del Marmontel, dei due Moratin, intendono svolgere e dimostrare una tesi moralistica (che è sempre la vittoria della «ragione» e degli affetti «naturali» sugli errori e i pregiudizi sociali) attraverso la rappresentazione di una vicenda dolcemente patetica ma non priva di tinte comiche accortamente mescolate. Ma è assai più significativo che proprio in Ispagna il Napoli Signorelli prenda coscienza della sua vocazione di critico e di storiografo della letteratura e della cultura, e che qui componga le sue opere più importanti in questo campo e in genere fra tutte quelle da lui scritte, *La storia critica de' teatri antichi e moderni*, pubblicata nel 1777, e in gran parte rielaborata per la seconda edizione, prima del ritorno dell'autore in Italia, e le *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, stampate fra il 1784 e il 1786, ma certo già terminate prima dell'ottobre del 1782.

Nell'una e nell'altra opera ha senza dubbio parte notevole quel gusto della ricerca erudita, dell'accertamento e della raccolta ordinata delle «verità di fatto», che ispira le opere del Tiraboschi, dell'Affò, del Vernazza, dell'Amaduzzi, con i quali il Signorelli stesso teneva assidua corrispondenza per chiedere e fornire a sua volta notizie e dati, e che accolsero con molto plauso i suoi due lavori, a cominciare dal Tiraboschi, il quale, come si è visto, cita con onore, nella sua *Storia della letteratura italiana*, fra le migliori indagini erudite contemporanee, le *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, e che certo avrebbe citato anche *La storia critica de' teatri antichi e moderni*, se avesse già potuto vederne la seconda e più ampia edizione del 1787-1790. Non aveva torto però il Napoli Signorelli quando, in un appunto del 1786 destinato all'amico Amaduzzi (e parzialmente pubblicato dal Mininni), pur protestando la sua ammirazione per il Tiraboschi, teneva a distinguere le sue opere da quelle dell'erudito bergamasco non solo per la diversità degli argomenti ma anche e soprattutto per la presenza e la preminenza di una precisa ispirazione «filosofica». Questa «filosofia», come è facile immaginare ripensando alla formazione culturale napoletana e spagnola del Signorelli, è nel suo nucleo fondamentale la «filosofia dei lumi» nella forma, che aveva preso appunto a

Napoli e in Ispagna, di voltairismo moderato: ed anzi va precisato subito che il carattere e il merito primo delle due opere del Signorelli non consiste nella novità o nell'arditezza delle idee e neppure in quelle sparse anticipazioni di gusto preromantico o neoclassico sulle quali dovremo pure soffermarci, ma nell'aver applicato i criteri di valore e gli schemi storiografici di quella filosofia a due campi non ancora sistematicamente esplorati sotto tale punto di vista.

Concetto fondamentale della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* è l'idea che «la poesia drammatica è la stessa morale posta in azione», una idea, come ognuno sa, proprio dell'estetica classica e classicistica, ma che il Signorelli intende – seguendo l'interpretazione in cui si accordavano il Voltaire, il Cesarotti (nel *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*) e i suoi amici spagnoli – nel senso che il teatro debba purgare «le passioni smoderate», specie quelle funeste derivanti dal pregiudizio e dall'ignoranza, e quindi consentire il trionfo della «ragione» mediante la suggestione esercitata sull'«interesse» dello spettatore dalla rappresentazione efficace ma verosimile, varia nell'intreccio ma chiaramente costruita, di fatti esemplari di universale significato umano. Questo ideale di teatro è posto dal Signorelli quale punto di arrivo di uno schema storiografico generale, comune cioè al teatro di ogni nazione, che l'autore, utilizzando razionalisticamente elementi vichiani, costruisce all'inizio della sua opera, e che si articola come un «progresso» dalle originarie rozze e istintive «imitazioni» di persone e di fatti, alle prime rappresentazioni sceniche regolari ancora limitate agli argomenti sacri e scritte in versi, alla trasformazione dei teatri, per l'incremento della coltura, in «tante scuole di sana morale» volte a scoprire e a correggere «le ingiustizie, le stravaganze e le ridicolezze» della società, fino al momento in cui tale azione moralizzatrice viene dalla «vigilanza della legge» guidata e frenata, così che gli autori non solo sono trattenuti dal degenerare in eccessi, ma anche stimolati «ad uscire dall'uniformità, a spianarsi nuove strade, ed a rendere il teatro più vago, più vario, più delicato»: uno schema a cui il Napoli Signorelli si attiene poi in effetto, se non rigidamente, abbastanza fedelmente nel tracciare la storia del teatro presso i singoli popoli, mostrando per esempio il «perfezionamento» di quello greco da Eschilo ad Euripide, da Aristofane a Menandro; di quello latino da Pacuvio

a Seneca, da Plauto a Terenzio; di quello francese dal Corneille al Molière, al Racine, al Voltaire; di quello inglese dallo Shakespeare all'Addison; di quello italiano dall'Ariosto e dal Trissino al Metastasio, al Goldoni e all'Alfieri; di quello spagnolo da Lope de Vega ai letterati della *Fonda de San Sebastian.* Ma la sua adesione all'ideale illuministico di un teatro razionalmente istruttivo e piacevolmente patetico, rispondente nella struttura e nello stile alle esigenze della chiarezza, della verosimiglianza e della convenienza, trova più ampia conferma nei giudizi particolari sui singoli autori e sulle singole opere, sia che egli si richiami, citandoli o riassumendone il pensiero, ai critici che quell'ideale avevano soprattutto contribuito a formare, quali il Voltaire (che ha presente nello stendere i capitoli sullo Shakespeare, sul Corneille e sul Racine), il Brumoy e il Batteux (che segue nella parte relativa al teatro greco), e poi gli italiani Maffei, Calepio, Martello e Bettinelli (ai quali si ispira specialmente nelle pagine sul teatro italiano); sia che egli si impegni in valutazioni proprie, come, per fare solo qualche esempio, nei capitoli dedicati al teatro spagnolo, i quali proprio dall'applicazione dei criteri dell'estetica illuministica traggono il loro limite (si vedano le valutazioni sostanzialmente negative del Gongora, di Lope de Vega, della *Celestina*, definita addirittura una «scandalosa mostruosità»), ma anche il merito di rappresentare la prima sistematica trattazione critica dell'argomento; o come nel lungo paragrafo sull'Alfieri, al quale il Signorelli giunge a riconoscere come «pregio singolare . . . l'arte grande di rintracciare entro il più intimo del cuore umano i pensieri che contribuiscono a consumare i delitti», ma le cui tragedie egli classifica poi secondo questo ordine significativo: «eccellenti» *Bruto I*, *Bruto II*, *Merope*, *Oreste*, *Timoleone*, *Agide*; «buone con qualche neo» *Saul*, *Agamennone*, *Mirra*, *Antigone*, *Polinice*, *Virginia*, *Sofonisba*, *Filippo*; «inferiori a queste» *La congiura dei Pazzi*, *Ottavia*, *Don Garzia*; «tollerabili appena» *Maria Stuarda* e *Rosmunda.*

Ancor più evidente, forse, l'illuminismo voltairiano del Signorelli nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, e prima di tutto poiché la storia vi è intesa – secondo l'esempio del Voltaire e dei suoi seguaci, dal Robertson al Bettinelli al Denina (tutti frequentemente citati, anche se discussi in qualche particolare) – come narrazione delle «vicende» appunto della «coltura» nella sua battaglia, guidata dai «filosofi» e dai principi illuminati, contro l'igno-

ranza, la barbarie, i pregiudizi politici, religiosi e letterari. Ma nello stesso ambito rientra anche quel principio dell'«amor di libertà» che lo storico pone quale «movimento primario inerente all'umana natura» in sostituzione del principio dell'«amor del potere» proposto dall'Helvétius e dal Filangieri, e nel cui soddisfacimento consiste a suo giudizio il fine di ogni buon governo: poiché in effetto il suo concetto di «libertà», per quanto talora espresso con formule rousseauiane, non ha nulla di rivoluzionario, ma trova la sua perfetta realizzazione nel quieto benessere assicurato dalle provvidenze escogitate dai «filosofi» e messe in atto dai principi.

Ispirandosi appunto a questi criteri egli vede la coltura nelle due Sicilie cominciare e progredire nel periodo greco, raggiungere il culmine negli ultimi tempi della repubblica romana e soprattutto sotto l'impero illuminato di Augusto, per poi decadere nei primi secoli dell'era volgare, mandare ancora deboli barlumi come un «languido crepuscolo» durante le invasioni barbariche e infine quasi del tutto oscurarsi «nel regno de' Longobardi e nelle accanite contese e nelle vittorie sanguinose de' Greci e de' Saracini»; rinascere come una promettente «alba» sotto i monarchi svevi, protettori delle arti e del commercio, rifiorire sotto gli Angioini e gli Aragonesi per poi decadere di nuovo sotto il dominio spagnolo, fra l'indifferenza e l'incompetenza dei viceré, le prepotenze dei baroni e le astuzie interessate dei legulei, già in quel secolo XVI che «chiamossi per adulazione pedantesca "illuminato" ed "aureo", attendendo solo all'erudizione e all'eleganza introdotta nelle lettere», mentre «per la sobria filosofia si considera epoca della decadenza delle Sicilie», e poi ancor più nel secolo successivo, in cui le Sicilie non solo soffrono mali politici maggiori che il resto dell'Italia, ma subiscono altresì nella letteratura con particolare intensità l'influenza deleteria del cattivo gusto spagnolo. In questo oscuro quadro del Seicento il Napoli Signorelli non trascura di porre in rilievo quei fatti che possano testimoniare la resistenza all'imbarbarimento opposta dai popoli meridionali, ma è sintomo significativo della sua mentalità «moderata» sia il suo giudizio sulle rivolte popolari, come quella di Masaniello, che gli sembrano effetti di «una sfrenata anarchia popolare di cui non v'ha tirannide peggiore», sia la sua tendenza a sottolineare piuttosto l'opera di scienziati puri come il Cristoforo e il Borrelli, che quella di filosofi e riformatori come il Bruno o il Vanini, dei

quali condanna o cerca di attenuare «l'empietà», o come il Campanella, di cui deplora, in pieno accordo col Tiraboschi e col Buonafede, la partecipazione alla famosa congiura. Documento non meno significativo della mentalità e dei limiti del Napoli Signorelli è il quadro della civiltà meridionale nel Settecento che egli delinea nel primo volume del *Supplimento alle Vicende della coltura nelle Sicilie* (1791) e nel *Regno di Ferdinando IV* (1798), e che poi riassume e completa nei due ultimi tomi della seconda e definitiva edizione delle *Vicende* (1811). «Borbonico di cuore, liberale per isbaglio d'una corte accecata dall'odio che portava alla libertà», lo giudicava severamente ma giustamente il Manzoni. In realtà, malgrado che egli fosse dovuto andarsene dalla Spagna per ordine di Carlo III e che Ferdinando IV lo avesse mandato in esilio nel 1799, anche nelle pagine scritte più tardi si sente come, malgrado alcune riserve particolari, rimanga intatta la sua ammirazione per l'opera paternalisticamente riformatrice di questi sovrani e per la cultura che sotto di essi si era sviluppata e in seno alla quale egli stesso si era formato, la pacifica cultura del Genovesi e del Filangieri, ai quali dedica elogi piuttosto generici ma pieni di commosso rimpianto. E ancor più interessanti, poiché valgono a far misurare la sua distanza da quei «giacobini» che essi pure si erano formati in seno a quella cultura, sono i suoi duri giudizi sulla Repubblica Napoletana del 1799 (nella quale aveva accettato qualche carica, ma solo perché tratto dagli eventi), «l'*efimera* repubblica che . . . credé di aver per se stessa conquistato il regno, e si organizzò a seconda del proprio capriccio ed interesse, e dispose delle cariche e delle ricchezze in vantaggio di coloro che essi tenevano per *patriotti*, escludendone ogni uomo onesto di merito sperimentato, e fabbricò su questo pantanoso fondo tutti i suoi castelli» (*Vicende della coltura nelle due Sicilie*, VII, p. 287); e la sua esultanza, certo caricata ma nel fondo sincera, quando «tutto di piacer gestiente ripieno il petto» si accinge a descrivere la situazione politica e culturale durante il regno di Giuseppe Napoleone e poi di Gioacchino Murat.

Di questi giudizi bisogna tener conto anche per valutare esattamente le frequenti polemiche, a cui egli volentieri si abbandona, in difesa della cultura italiana e che, malgrado la violenza verbale con cui sono condotte, non oltrepassano in realtà i limiti di un nazionalismo accademico, quale è quello, per intenderci, di un

Tiraboschi, al cui fianco egli si trovò non a caso nella più accanita delle sue battaglie letterarie, quella contro l'ex-gesuita spagnolo Lampillas: anche se, a differenza del Tiraboschi, per questa via egli giunge a scrivere qualche pagina criticamente notevole, come quando, nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, sottolinea l'efficacia del teatro rinascimentale italiano sul moderno teatro europeo, o quando, nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, discutendo le affermazioni di chi, come il Bettinelli, aveva a suo giudizio eccessivamente insistito sui debiti del Petrarca verso la cultura provenzale, cerca di mostrare la diversità fra la profonda e complessa ispirazione sentimentale del *Canzoniere* e gli esercizi letterari dei lirici provenzali.

Più che in questo nazionalismo polemico, comunque, l'aspetto più nuovo del Napoli Signorelli parrebbe doversi indicare nella sua esigenza di rendere giustizia ai caratteri e ai gusti particolari di ogni epoca e di ogni popolo: esigenza spesso apertamente dichiarata, come quando egli afferma che «qualunque produzione dell'ingegno porta la divisa del proprio secolo, del costume, del gusto corrente impressovi con caratteri indelebili»; che «per giudicar dritto di un autor comico non basta intender l'arte, ma convien trasportarsi al di lui secolo»; e ancora che «ogni popolo ha un gusto particolare, ed è stravagante il pretendere che il proprio gusto abbia ad essere norma a tutti gli altri» (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, II, p. 15; VII, p. 54; III, p. 54). Certo sarebbe incauto prendere troppo alla lettera e interpretare come sintomo di una mentalità consapevolmente storicistica queste affermazioni, che in realtà non incrinano affatto (come nel Voltaire e negli altri illuministi in cui non è difficile isolarne di simili) la fiducia altrettanto chiaramente proclamata nelle regole eterne della ragione e nel primato delle verità e delle bellezze universali, valevoli per ogni tempo e luogo. Va detto però che nel critico napoletano il riconoscimento dei caratteri e dei gusti particolari delle varie epoche e dei vari popoli trova effettivo riscontro in alcuni notevoli giudizi critici.

Tali giudizi non si incontrano di frequente, come forse ci si attenderebbe, nelle pagine dedicate ai teatri stranieri, e neppure nella sezione dedicata alla Spagna, dove invece prevale l'intento di esaminare alla luce dei criteri della ragione l'inesplorato teatro di quella nazione, e dove si può al massimo indicare il capitolo

dedicato al Calderon per la circostanziata analisi delle opere e per l'ammissione finale che esiste in lui «uno spirito elettrico che sfugge al tatto grossolano di certi freddi censori». Così pure, nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, la sistematica difesa della civiltà meridionale si risolve piuttosto nella indicazione e magari esagerazione degli episodi e delle figure in cui brilli la luce della «coltura», che nella individuazione delle forme caratteristiche di quella civiltà: e ciò vale anche per alcune pur notevoli pagine in cui, polemizzando ancora col Bettinelli, l'autore dimostra come anche prima del Mille non fosse mai del tutto spenta la cultura nell'Italia meridionale; o per quelle, pure degne di rilievo, dove, parlando del Meli, sostiene la piena legittimità artistica della poesia dialettale.

C'è però effettivamente una zona dove i suoi giudizi si staccano più spesso e più consapevolmente da quelli della critica illuministica, la zona cioè della poesia classica e specialmente greca. Che a questa più positiva valutazione abbia contribuito la suggestione del Vico, parrebbe da più di un accenno, come quando, a proposito della teoria vichiana su Omero, il Signorelli afferma che il filosofo «volle insegnarci che le inarrivabili dipinture [omeriche] furono eseguite con tale evidenza e conoscimento dei costumi eroici che sembra che ciascuna parte della Grecia ancor barbara ne avesse impastate le vivacissime tinte» (*Vicende della coltura nelle due Sicilie*, I, p. 201); o quando rimproverava i censori delle ingiurie violente che si incontrano nell'*Aiace* di Sofocle, «per non avere abbastanza riflettuto alla natura eroica di que' tempi lontani che i tragici intesero di ritrarre», e in particolare al Calepio (che aveva definito una «coda oziosa» la scena in cui Teucro insiste perché il corpo del fratello non rimanga insepolto) ricorda che «dopo la vita era per gli antichi il più importante oggetto la sepoltura; e noi nel censurarli non dobbiamo dimenticare le loro opinioni» (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, I, pp. 110 e 116). Manca tuttavia al Signorelli un effettivo gusto del primitivo e del barbarico, come dimostra, oltre la sua già notata preferenza per gli autori più colti e raffinati quali Euripide e Menandro, Seneca e Terenzio, qualche osservazione particolare rivelatrice, per esempio quando, proprio dopo aver difeso le ingiurie dell'*Aiace* con le considerazioni citate, egli sente il bisogno di aggiungere che in fondo non si tratta di ingiurie veramente triviali

e grossolane (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, I, p. 112). Alla radice della sua preferenza per la poesia classica c'è piuttosto il gusto di un patetico grandioso e vario, espresso in forme solennemente «semplici», un gusto cioè che più che al Vico si riallaccia da un lato agli insegnamenti graviniani e anche a quelli dei «partigiani degli antichi» (da lui frequentemente citati, a cominciare dai Dacier), e dall'altro si accorda con le tendenze del nascente neoclassicismo italiano ed europeo. È appunto a questa sua sensibilità che si deve, per esempio, la distinzione fra il «pressoché immenso e nelle sue grandiose fabbriche mirabilmente variato Omero» e «un poeta limitato e non rare volte ridotto a ripetere le stesse immagini e dipinture come Ossian» (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, I, p. 17); alcune interessanti analisi della *Medea* e di altre tragedie di Seneca, nelle quali egli sa indicare tra il sentenzioso e l'artificioso «i tratti grandi e gravemente espressi», «le passioni grandi rilevate . . . con uno stile vigoroso ed energico»; e soprattutto una serie di acuti confronti fra opere classiche e opere classicistiche, tra l'*Ippolito* di Euripide e la *Fedra* del Racine, fra l'*Anfitrione* di Plauto e quello del Molière, ecc., in cui il confronto si risolve in una positiva caratterizzazione non solo del poeta antico ma anche del moderno.

Più particolareggiate «analisi comparative» sono contenute nei tre tomi *Delle migliori tragedie greche e francesi* (1804-1805), dove non manca qualche altra pagina critica notevole, ma si fa però più evidente, per l'accentuarsi della tendenza ad erigere la tragedia greca quale modello ideale, la distanza che separa il Signorelli da una mentalità davvero storicistica. Questa distanza e in genere la sua incapacità di oltrepassare veramente i limiti del pensiero e del gusto illuministico, sono testimoniate anche più chiaramente da due opere teoriche composte e pubblicate, come la precedente, a Milano, dove il Signorelli si era trasferito, dopo qualche anno passato in Francia, in seguito al suo esilio da Napoli, e dove egli rimase dal 1800 al 1804 esercitando gli incarichi di professore di poesia rappresentativa al Liceo di Brera e di direttore di declamazione nell'Accademia del Teatro Patriottico. Nella prima opera, nata appunto in margine a queste attività e che si intitola *Elementi di poesia drammatica* (Milano 1801), ritorna, fondamentale, il concetto che «il teatro, che abbraccia cotanta parte della società, è il solo atto ad occupare l'altissimo incarico di *pubblico educatore*,

il solo educatore bene accolto poiché unisce l'utilità al diletto» (p. 3); e intorno a questo concetto si dispongono con pacifico eclettismo i principii dell'estetica razionalistica e sensistica, da quello dell'arte come «imitazione della verità velata e abbellita dalla finzione» a quelli della verosimiglianza, dell'unità nella varietà, del patetico educativo e simili. Per dare un'idea dell'altro trattato, *Del gusto* (Milano, Galeazzi, 1802; ripubblicato, con poche variazioni e col titolo *Del gusto e del Bello*, a Napoli, Orsino, 1807), basterà citare le definizioni, che vi sono contenute, del gusto, «un sentimento pronto e delicato che misura il piacere e rileva l'essenza del Bello e del deforme, rintracciando le regole dell'arte sua imitatrice» (p. 17), e del Bello, «ciò che in sé contiene la ragione di eccitare nel nostro intelletto l'idea piacevole dei rapporti coll'unità colla proporzione coll'ordine coll'armonia delle parti» (p. 41): definizioni a cui l'autore stesso dichiara di esser pervenuto «cogliendo il più bel fiore» del Crousaz, dell'Hutcheson, dell'André e del Pagano.

Né diversamente impostate sono altre due opere, che il Signorelli compose negli ultimi anni della sua lunga vita, pacificamente trascorsi a Napoli, all'ombra del governo muratiano, e che furono pubblicate dopo la sua morte, avvenuta il 1° aprile 1815: il trattato *Sulla satira antica e moderna* (stampato negli «Atti della Società Pontaniana», III, 1819) e le *Ricerche sul sistema melodrammatico* (negli stessi «Atti», IV, 1847), fondate queste ultime sull'idea, anch'essa tipicamente settecentesca, che l'opera in musica è «quella azione che sulle umane modellata si espone agli ascoltatori per trattenerli gratamente» e naturalmente per contribuire, attraverso questa grata emozione, alla purgazione razionale delle loro passioni.

*

L'elenco completo dei molti scritti editi ed inediti di Pietro Napoli Signorelli si trova in appendice al volume del Mininni citato più avanti. Le opere di maggior rilievo sono state ricordate nella precedente Nota introduttiva. Aggiungiamo qui il *Discorso storico critico da servire di lume alla «Storia critica de' teatri» e di risposta all'autore del «Saggio apologetico»*, Napoli, Amato Cons, 1783 (diretto a ribattere le accuse mossegli dal Lampillas negli ultimi due volumi del suo *Saggio storico apologetico della letteratura spagnola*, Genova 1778); il *Discorso istorico*, premesso al volume I (1788) degli «Atti della R. Accademia napoletana di Scienze e Lettere», di cui il Signorelli era allora segretario; i quattro volumi di *Opuscoli*

varii, Napoli, Vincenzo Orsino, 1792-1795 (dove sono raccolte, fra l'altro, le commedie *Faustina* e *La tirannia domestica*); e infine i tre volumi degli *Elementi di critica diplomatica con istoria preliminare*, stampati il I a Parma, Mussi, 1805, e il II e III a Milano, Stamperia e Fonderia Al Genio, 1805; ai quali fa seguito un IV volume di *Elementi di diplomatica politica*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1808.

Gli studi complessivi sul Napoli Signorelli si limitano al vecchio scritto di P. M. AVELLINO, *Elogio storico di P. Napoli Signorelli*, nel «Giornale enciclopedico», I (1816), pp. 160-201, e poi in «Atti della Società Pontaniana», III (1819), pp. XXXIV-LVII; e alla monografia, criticamente assai modesta ma importante per le notizie sulla vita e sugli scritti, di C. G. MININNI, *P. Napoli Signorelli. Vita, opere, tempi, amici, con lettere, documenti ed altri scritti inediti*, Città di Castello, Lapi, 1914 (da integrare con le recensioni di G. BROGNOLIGO, in «Rass. crit. d. lett. it.», 1914, pp. 53-6; e di C. CALCATERRA, in «Giorn. stor. d. lett. it.», LXVI, 1915, pp. 234-54).

In particolare sulla *Storia critica de' teatri antichi e moderni* si veda: V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. G. B. Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Lattes, 1896, pp. 165-208 (soprattutto sulla parte relativa al teatro spagnolo). Sugli *Elementi di critica diplomatica*: N. BARONE, *Pagine di storia della diplomatica*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», 1908; R. GUARIGLIA, *P. Napoli Signorelli, maestro di diplomazia*, in «Nuova Antologia», LXXXVIII (1953), fasc. 115, pp. 3-18. Non vanno infine dimenticate le rapide ma criticamente importanti indicazioni di M. FUBINI nello studio *Racine et la critique italienne* (1939), ristampato nel volume *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954 (cfr. specialmente le pp. 402-3; 408-9; 421-2).

DALLA «STORIA CRITICA DE' TEATRI ANTICHI E MODERNI»

[I]

In quali cose si rassomigli ogni teatro.[1]

Una catena d'idee uniformi fece spuntar la poesia rappresentativa in tanti paesi che insieme non comunicavano; ed il concorso di altre simili idee, sopravvenute a moltissime società pure senza bisogno di esempio, le condusse a produrre alcuni *fatti comuni* a tutti i teatri.

L'idea di stendere la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* nacque alla mente del Signorelli durante il suo soggiorno in Spagna, e in particolare durante le fervide conversazioni tenute nella *Tertulia literaria de la fonda de San Sebastian*, conversazioni in cui i problemi teatrali avevano, come sappiamo dal Signorelli stesso, parte preponderante. L'autore aveva già pronta la sua opera quando tornò in Italia nel 1777, tanto da poterla far stampare in quell'anno stesso a Napoli, presso la Stamperia Sansimoniana. A questa prima edizione, in un solo volume, il Signorelli ne fece seguire una seconda, già in parte iniziata in Spagna, e che fu pubblicata a Napoli, presso Vincenzo Orsino, in sei tomi, il I e il II nel 1787, il III nel 1788, il IV nel 1789 e il V nel 1790: edizione assai più ampia della prima, per l'aggiunta di paragrafi su molti scrittori minori e di analisi di parecchie opere, ma nella struttura e nello spirito sostanzialmente fedele alla prima. Un volume di *Addizioni* uscì poi a Napoli, presso Migliaccio, nel 1798. Infine una terza e definitiva edizione della *Storia*, in cui venne rifusa la materia delle *Addizioni*, e corredata di nuove aggiunte, fu pubblicata nel 1813 a Napoli, presso Vincenzo Orsino, in dieci tomi (di cui l'ultimo distinto in due volumi), nei quali gli argomenti sono così distribuiti: nei primi due tomi si tratta del teatro greco, nel III e nel IV del teatro latino e di quello medioevale; nel V, nel VI e nel VII del teatro italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo del Cinquecento e del Seicento: nell'VIII, IX e X del teatro di queste e altre nazioni nel Settecento. In appendice al IV tomo è ristampata la *Prolusione alle lezioni di poesia rappresentativa*, tenuta e pubblicata per la prima volta nel 1801 (Milano, Veladini). I passi qui riprodotti sono tratti da questa ultima edizione. Le note del Napoli Signorelli sono seguite dalla sigla N. S.

1. Dalla *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., I, pp. 12-22. Si noti in questo passo come il Signorelli, oltre le singole reminiscenze che verranno notate, abbia tratto dal Vico e applicato alla storia del teatro il principio esposto nella degnità XIII: «Idee uniformi nate appo intieri popoli tra essoloro non conosciuti debbon avere un motivo comune di vero», e l'altro fondamentale principio, espresso nella degnità LIII e in tanti altri luoghi della *Scienza nuova*, del ritmo eterno di senso, fantasia e raziocinio; e abbia tenuto presente altresì il capitolo intitolato *Istoria de' poeti dramatici e lirici ragionata* (cfr. *La scienza nuova*, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 762-7).

Come il genere umano diviso in grandi famiglie e società civili ha la sussistenza di esse assicurata coll'unione delle forze particolari, e provveduto al comodo colla fatica, tosto si volge a procacciarsi riposo e passatempi. Manifesta allora lo spirito imitatore, e chiede un teatro. Ma dall'idea complicata di società non può a ragione scompagnarsi quella di una divinità e di un culto religioso[1] (malgrado de' sofismi e delle sceme induzioni de' moderni lucreziani), e tali idee nell'infanzia delle nazioni agiscono con tanto maggior vigore, quanto minore è la fiducia che allora ha l'uomo nella debolezza del proprio discorso. Quindi è che non sì tosto egli comincia a far prova delle forze del suo ingegno, che ne dirige le primizie a quella Prima Cagione da cui sente interiormente di dipendere. Troviamo perciò nella storia anteriore ad ogni profana produzione gli oracoli composti da sacerdoti gentili, le greche poesie nomiche e ditirambiche ad Apollo e a Bacco, i versi saliari del Lazio, gl'inni peruviani al Sole, quelle de' Germani alle loro guerriere divinità, e tanti altri. Pieni adunque i popoli di tali idee religiose molto naturalmente le trasportano eziandio ne' loro passatempi, i quali in tal guisa quasi consacrati si cangiano in una specie di rito; ond'è che per primo fatto generale osserviamo che in tanti paesi *tutte le prime rappresentazioni furono sacre.*

Il nostro intendimento poi, il quale da' sensi attende le notizie delle cose esteriori, non in un tratto ma successivamente si arricchisce. Egli si avvezza al facile, cioè ad osservare i particolari e a dipingerseli; e prima di avere acquistata una gran copia d'immagini e di averle in mille guise combinate, non può per una piena induzione sollevarsi agli universali, donde comincia il sillogismo. L'uomo adunque procede per gradi ne' lavori dell'ingegno, ed è naturalmente prima poeta che filosofo. Perciò

1. Plutarco nel libro *Contra Colote* [31, 1125 e] afferma con asseveranza che possono ben trovarsi nel mondo città senza mura, senza lettere, senza re, senza case, senza facoltà, senza moneta, senza teatri, senza ginnasi; ma senza templi, senza numi, senza oracoli, οὐδεὶς ἐστὶν οὐδὲ ἔσται γεγονὼς θεατής, né alcuno la vide né la vedrà mai. Il Warburton nella sua *Divina missione di Mosè* validamente sostiene la necessità della religione per la società (N.S.). L'opera citata del teologo inglese William Warburton (1698-1779), *Divine Legation of Moses demonstrated on the Principles of a Religious Deist*, fu pubblicata tra il 1737 e il 1741. Ma per lo stesso concetto cfr. anche Vico, *La scienza nuova*, ed. cit., p. 480.

s'incontra da per tutto la poesia coltivata prima della filosofia e l'esercizio del verseggiare anteriore allo scrivere in prosa.[1] Cominciando dagli Ebrei l'opera letteraria più antica sono i *Cantici* del loro legislatore Mosè. In versi erano le memorie de' defunti scolpite nelle colonne egiziane, ed intorno alle urne lagrimali poste ne' sepolcri d'Iside e di Osiride vedevansi incise alcune canzoni, come può leggersi nel primo libro della storia di Diodoro Siculo. Tra' barbari le prime leggi dettaronsi in canzoni.[2] Secondo Ateneo nelle feste degli Ateniesi cantavansi le leggi del nostro Caronda.[3] I Goti, feroci popoli antichi della Scandinavia che abitavano nelle coste del Baltico, ebbero le famose poesie runiche che talora erano ancor rimate, e i loro poeti detti «scaldi», i cui canti chiamaronsi *wyses*.[4] I Celti, nazione più antica e più potente de' Goti, pregiarono sommamente i loro «bardi». Tra gli antichi Scozzesi ed Irlandesi di origine celtica fiorirono moltissimi cantori appellati parimenti «bardi», nel cui ordine sembra che avessero luogo ancor le donne per quello che apparisce dal poema di Ossian intitolato *Canti di Selma*:

... vedi con esso
i gran figli del canto, Ullin canuto
e Rino il maestoso, e il dolce Alpino

1. Ciò ne sugerisce un fondato raziocinio sostenuto da antichissime tradizioni e dalla storia: che che ne abbiano pensato in contrario Ludovico Castelvetro nelle sue esposizioni alla *Poetica* di Aristotile, Le Batteux nella sua opera *Le belle arti ridotte ad un principio*, e l'autore [anonimo] dell'articolo *Prose* nel dizionario dell'*Enciclopedia* (N.S.). L'opera del Castelvetro a cui si allude è la *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta* (1570): quella del Batteux (e non Le Batteux come il Signorelli costantemente scrive) il trattato *Les beaux arts reduits à un même principe* (1746). L'idea della precedenza della poesia rispetto alla prosa risale in ogni modo al Vico (cfr. *La scienza nuova*, ed. cit., p. 559 e *passim*), anche se si ritrova poi nei pensatori sensisti. 2. Aristotile nel I de' *Politici*. Può anche vedersi su di ciò l'opera di Goguet, *De l'origine des loix*, [*des arts et des sciences et de leurs progrès chez les anciens peuples*, Paris 1758], tom. I, part. I, lib. I (N.S.). L'opera del Goguet, più volte ristampata, è importante soprattutto in quanto viene ad infirmare la tesi del Rousseau sullo stato di natura. Il luogo di Diodoro Siculo: I, XXI, 9. 3. *Caronda*, uno dei più antichi e famosi legislatori del mondo greco, dette le leggi alla città di Catania. 4. Olao Wormio, *De litteratura runica*; e Mallet, nell'*Introduzione alla storia di Danimarca* (N. S.). L'opera di Ole Worm (1588-1654), medico ed erudito danese, fu pubblicata nel 1636. Per quella del Mallet cfr., alle pp. 115-6, la nota al v. 410 di *Fingal*.

dall'armonica voce, e di Minona
il soave lamento.[1]

Secondo Tacito i Germani non aveano altra storia se non che i canti de' loro bardi.[2] Lino, Orfeo, Museo, Esiodo, Omero, ecc. fiorirono in Grecia molto tempo avanti che scrivessero in prosa Cadmo ed Ecateo milesii e Ferecide siro,[3] maestro di Pitagora. Gli anzinominati versi saliari latini sono anteriori alla prosa usata la prima volta da Appio Cieco contro Pirro. All'emergere dalla seconda barbarie le moderne nazioni eùropee, prima di avere chi potesse dettare uno squarcio di prosa competente, abbondarono di trovatori provenzali e di rimatori siciliani. I Lapponi, popolo assai materiale e barbaro, fanno versi. Ne fecero in Affrica e in Asia molti negri ed indiani senza lettere. Nel Nuovo Mondo i Caraibi, i Brasiliani, gli abitanti della Florida e del Mississipi, gl'Irochesi e gli Uroni compongono canzoni.[4] I Messicani ne insegnavano alcune a' fanciulli, le quali contenevano le imprese de' loro eroi e servivano d'istorie. «Strana cosa» diceva il sig. di Voltaire «che quasi tutte le nazioni abbiano prodotto poeti prima di altri scrittori».[5] Non v'ha cosa meno strana di questa. La prosa, colla quale si ragiona ordinatamente, abbisogna di metodo e di principii che non si acquistano prima che l'intendimento si perfezioni. La poesia che dipigne, abbisogna d'immagini che rappresentano le cose, la cui storia dalla prima età si va imprimen-

1. Veggasi la bella versione de' poemi pubblicati sotto il nome di Ossian fatta dal sig. ab. Melchiorre Cesarotti sulla traduzione inglese di Macpherson, impressa in Padova nel 1763. Questo famoso bardo celtico di Scozia, figliuolo di Fingal, che scrisse in lingua ersa o gallica, merita un posto distinto tra' poeti, benché al pressoché immenso, e nelle sue grandi fabbriche mirabilmente variato Omero, non sembri paragonabile un poeta limitato e non rare volte ridotto a ripetere le stesse immagini e dipinture come Ossian (N.S.). Per i versi citati cfr., alle pp. 248-9, *I canti di Selma*, 24-8. 2. *Secondo . . . bardi*: cfr. *Germ.*, 2. 3. Gli antichi disputavano se il primo prosatore greco fosse *Cadmo* di Mileto, presunto autore di una *Fondazione di Mileto e di tutta la Ionia*, o *Ferecide* di Siro, che scrisse una cosmogonia intitolata l'*Antro dai sette recessi*: l'uno e l'altro fioriti nel VI secolo a. C.; del V secolo incipiente è *Ecateo* di Mileto, il maggiore dei logografi. 4. Vedi la Dissertazione del dottor Browon sulla nascita, l'unione, il potere, i progressi, la separazione e il corrompimento della poesia e della musica, stampata in Londra nel 1763 (N. S.). 5. Cfr. *Essai sur la poésie épique*, v, in *Oeuvres*, VIII, Paris, Hachette, 1902, p. 22: «chose étrange que presque toutes les nations du monde aient eu des poètes avant que d'avoir aucune sorte d'écrivains».

do nella fantasia. Oltre a ciò gli scrittori primitivi ambivano di scostarsi dal favellar volgare, e non essendo ancor destri abbastanza per conseguirlo nella sciolta orazione che aveano comune con tutti, adoperarono la meccanica de' versi, i quali subito e a poco costo allontanansi dal linguaggio naturale. Quindi si scorge perché *tutte le prime composizioni sceniche* (come non molto lontane da' primi passi delle nazioni verso la coltura) *si trovino scritte in versi*, che è il secondo fatto generale da notarsi ne' teatri.

Ma quando le società diventano più colte, veggonsi tosto gl'inconvenienti che produce quel mescolarsi un divertimento colle delicate materie religiose. Allora le classi de' cittadini si vanno aumentando, si assegnano a ciascuna di esse i limiti e le cure corrispondenti; e la religione intatta e rispettata va a sedere in un trono augusto e sublime, donde si vede a' piedi gli autorevoli capi delle società, non che i poetici scherzevoli capricci. Da tal punto i poeti teatrali tutta rivolgono la curiosità verso gli oggetti non religiosi, notano le grandi rivoluzioni e gli evenimenti mediocri, ne scuoprono le ingiustizie, le stravaganze, le ridicolezze, ne tentano la correzione, e *i teatri fortunatamente si cangiano in tante scuole di sana morale*. È questo il terzo fatto osservato in tutti i teatri.

Cresce poi nelle nazioni colla coltura la popolazione, colla popolazione la ricchezza, colla ricchezza il lusso, e col lusso crescono nuovi bisogni e nuovi mali. Il teatro che vuol considerarsi come uno de' pubblici educatori, per rimediare a que' mali sovente eccede, trascorre, inveisce e degenera in malignità, e talvolta avviene che si corrompa coll'esempio del resto della società. Nell'uno e nell'altro caso viene dalla vigilanza della legge corretto e richiamato al dovere. Ma questo freno che apparentemente avrebbe dovuto inceppare l'attività degl'ingegni, in tutti i teatri che conosciamo bene, ha prodotto avventurosamente un effetto assai diverso. Imperciocché, in cambio di trattenere il volo dell'immaginazione de' poeti, *la legge gli ha costretti ad uscire dall'uniformità, a spianarsi nuove strade, ed a rendere il teatro più vago, più vario, più delicato*. Ed è questo il quarto fatto da notarsi, che noi troveremo avverato in tutti i teatri europei, e dall'analogia delle idee ci sentiamo inclinati a conchiudere che troveremmo eziandio ne' teatri orientali e in quello del Perù, se gli storici e i viaggiatori, da' quali soltanto noi possiamo instruirci sulla legislazione e la

poesia di tali regioni, si fossero avvisati di riguardarli nel punto di vista che qui presentiamo.

Or da quanto si è ragionato scende per natural conseguenza che la poesia rappresentativa non nasce nelle tribù de' selvaggi, perché essa richiede maggior complicazione d'idee per saper volgere l'imitazione in satira ed istruzione. In fatti nelle picciole nascenti popolazioni del vecchio e del nuovo continente trovansi sì bene i semi della drammatica, cioè saltazione, canto, versi, ma non rappresentazione che meriti di chiamarsi teatrale. Ne segue parimenti un'altra filosofica e sicura conseguenza, cioè che la poesia teatrale prende l'aspetto della coltura di ciascun popolo: se esso non eccede i costumi primitivi e semplici, l'imitazione scenica ne seconderà la materia: se ha costumi barbari, feroci, romanzeschi, il teatro gl'imiterà: e se si giunga all'ultimo raffinamento e alla doppiezza propria de' popoli culti, nasceranno i Tartuffi de' Molieri e i Cleoni de' Gresset.[1]

[II]

[*L'«Ippolito» d'Euripide e la «Fedra» di Racine.*][2]

La scena dell'atto secondo, in cui Fedra manifesta alla nutrice la cagione del suo male, fu ancora trasportata quasi interamente dal Racine nella sua tragedia, a riserba[3] di uno squarcio molto delicato, in cui Fedra risponde alle istanze della nutrice:

Ah prevenirmi perché mai non puoi?
Perché non dir tu stessa
ciò che forza è scoprire?[4]

1. *i Cleoni de' Gresset*: allude al protagonista della commedia *Le méchant* di Jean-Baptiste Gresset (1709-1777), in cui è rappresentato satiricamente un carattere egoista e maldicente, per puro gusto di *noirceur*. Il Napoli Signorelli si sofferma su questa commedia nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., VIII, pp. 147-53. 2. Dalla *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., I, pp. 158-61. Un confronto più ampio e particolareggiato fra le due tragedie verrà poi svolto dal Signorelli nella *Analisi comparativa dell'«Ippolito» greco e della «Fedra» francese*, nel tomo I dell'opera *Delle migliori tragedie greche e francesi*, ed. cit., pp. I-XXXII, come introduzione alle proprie traduzioni delle tragedie stesse. In questo secondo confronto sono più numerose le riserve sulla tragedia francese. 3. *a riserba*: ad eccezione. 4. Traduce liberamente il v. 345 dell'*Ippolito* di Euripide, che letteralmente suona: «Ahimè! Perché non mi dici tu stessa le parole che io dovrei dire?».

Per altro l'illustre tragico francese scorre più rapido e con maggior nerbo, né si ferma come fa Euripide a far dire da Fedra alla nutrice: «Sai tu che mai sia una certa cosa che si chiama amore?»; e giudiziosamente si appiglia subito a quelle parole: «Conosci tu il figlio dell'Amazone?»[1] Anche la scena di Teseo ed Ippolito nell'atto quarto è stata dal Racine copiata maestrevolmente; ma la greca riesce più tragica e importante per lo spettacolo di Fedra morta. Racine in somma si è approfittato, da grande ingegno ch'egli era, della tragedia greca; ma avendo preso un cammino alquanto differente, ne ha dovuto perdere non poche bellezze, come il dolore di Teseo per la morte di Fedra e la tragica scena d'Ippolito moribondo. Il racconto della di lui morte è vagamente ornato ma con sobrietà e naturalezza nel greco, e soverchio pomposo e poetico nel tragico francese. Osserva il lodato Brumoy che all'incontro del mostro il poeta greco, pieno del terrore che ne presero i cavalli, non presta ad Ippolito altro pensiero se non se quello di governarli. Seneca gli diede maggior coraggio facendolo disporre ad assalire il mostro. Racine passa più oltre, e fa che arrivi a lanciare un dardo che lo ferisce. «Nel che» soggiugne quell'erudito «si scorge il progresso della mente umana che tende sempre alla perfezione».[2] Io ardisco dissentire dal di lui avviso. Ognuno de' tre potrebbe trovare qualche partigiano che ne approvi l'immagine che rappresenta; ma il greco a me sembra assai più internato nella verità dell'orribil caso. E questo ne addita lo spirito de' Greci ognora intento a copiare con esattezza la natura e lo spirito de' moderni propenso a spingerla oltre, a *manierarla*, a preferire al vero lo specioso. Questo confronto degli autori antichi e moderni in un medesimo argomento è il vero modo di pesarne il merito rispettivo, e di studiare nel tempo stesso l'arte drammatica con fondamento. In simil guisa si rileva l'artificio usato da' diversi scrittori nel maneggiare le *passioni*, materia essenziale della poesia drammatica che non varia per tempo né per luogo. Il tacciar quelli o questi per le *maniere*, per un *decoro locale*, variabile e incostante al pari della moda (siccome fanno certi critici moderni), è un far la guerra agli accidenti e sfuggire la

1. Traduce liberamente i vv. 347 e 351 dell'*Ippolito* di Euripide, che, esattamente resi, suonano: «Che è dunque ciò che si chiama amare presso gli uomini?», e «Colui, chiunque esso sia, che nacque dall'Amazzone».
2. Cfr. P. Brumoy (su cui vedi la nota 1 a p. 49), *Le théâtre des Grecs*, Paris 1763, II, pp. 327-8.

sostanza della contesa, è un volere allucinar volontariamente se stessi e chi loro crede. Di grazia, quando anche accorderemo a Udeno Nisieli, a Pietro da Calepio[1] e ad ogni altro che Ippolito, trafitto dalla sventura che soffre immeritatamente, sia trascorso in una espressione che sente alcun poco d'irreligione verso gli dei, che cosa avremo appreso de' pregi inimitabili di questa bella tragedia? I giovani non ne sapranno se non che un neo forse in parte scusabile per la veemenza della passione che rare volte lascia all'uomo tutto l'uso della sua ragione. E forse da queste critiche esagerate su i difetti più che su i pregi degli antichi proviene la moderna non curanza delle favole greche, e l'idolatria per le romanzesche degli ultimi tempi.

[III]

[*L'«Anfitrione» di Plauto e quello di Molière.*][2]

Molière accrebbe la piacevolezza di tale argomento col dare a Sosia per moglie Cleanthis che è il personaggio di Tessala introdotto da Plauto, e coll'immaginare che essa al pari di Alcmena sua padrona ammetta in casa come proprio marito un altro Sosia. Piace oggi questa graziosa ripetizione de' colori comici impiegati nell'azione de' personaggi principali; e Molière stesso se ne valse felicemente nel *Dispetto amoroso*,[3] e la praticarono alcuni italiani del Cinquecento e i comici detti dell'*arte*, ed anche nel teatro spagnuolo del passato secolo il *grazioso*[4] ripete coll'innamorate le parole dette da' padroni, facendone per lo più una parodia. Ma agli antichi, e specialmente a Plauto, forse ciò sarebbe sembrato una spezie di povertà. Ogni popolo ha un gusto particolare, ed è stravagante il pretendere che il proprio gusto abbia ad essere norma a tutti gli altri. Comprendo che la pratica del teatro dimostra non esser priva di grazia tale ripetizione, e singolarmente quando si

1. U. Nisieli (Benedetto Fioretti, su cui cfr. la nota 1 a p. 358), *Progimnasmi poetici*, Firenze, Matini, 1695, I, p. 146; e P. de' conti di Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia e sua difesa*, Venezia, Zatta, 1770 (I edizione 1732), pp. 112-3. 2. Dalla *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., III, pp. 54-8. 3. *nel Dispetto amoroso*: nel *Dépit amoureux* (1656) alla vicenda principale di Éraste, Valère e Lucille corrisponde quella secondaria, e apertamente comica, di Gros-René, Mascarille e Marinette, loro servi. 4. *il grazioso*: così era chiamato (propriamente *gracioso*) nel teatro spagnolo il personaggio comico di una commedia e l'attore che lo rappresentava.

colorisce con vivacità, e si varia in alcuna parte, come usò Molière. Ma non ardirei per questo di asserire con soverchia franchezza (come seguendo Bayle[1] fassi da alcuni i quali sogliono mirar gli oggetti da un lato solo) che in ciò il francese superò il suo modello. Dicasi la stessa cosa dello scioglimento usato dall'uno e dall'altro comico. Il latino, secondoché ben conveniva in un teatro ripieno di superstiziosi adoratori di Giove, fa che questo padre degli dei preceduto dallo strepito de' tuoni comparisca nel *teologion*, o pulpito de' numi, manifesti l'accaduto, e comandi ad Anfitrione di rappacificarsi colla moglie, e che costui piegando la fronte al decreto soggiunga:

Faciam ita ut iubes . . .
Ibo ad uxorem intro.[2]

Ma il francese ora che tali divinità sono appunto divenute comiche larve, accomodando l'azione a' tempi moderni, fa che Sosia con molta piacevolezza tronchi il compimento di congratulazione di Naucrate:

Le grand dieu Jupiter nous fait beaucoup d'honneur . . .
mais enfin coupons aux discours . . .
Sur telles affaires toujours
le meilleur est de ne rien dire.[3]

Egli è vero che non senza ragione madama Dacier[4] imputa a Plauto lo studio di filosofare con qualche affettazione; ma in questa favola sparge alcuna massima filosofica senza gonfiezza, e come si farebbe in una conversazione. Così nel prologo,

. . . iniusta ab iustis impetrare non decet;
iusta autem ab iniustis petere, insipientia 'st.[5]

E poco dopo,

Virtute ambire oportet, non favitoribus.
Sat habet favitorum semper qui recte facit.[6]

1. *Bayle*: nella voce su Plauto del *Dictionnaire historique et critique* (1697). 2. Plauto, *Amph.*, 1144-5 («Farò come comandi . . . Andrò in casa da mia moglie»). 3. Molière, *Amphitrion*, atto III, scena X. 4. Anne Lefèvre *Dacier* (cfr. la nota a p. 71) pubblicò nel 1683 una traduzione commentata di tre commedie plautine (*Amphitruo*, *Rudens*, *Epidicus*), alla quale allude il Signorelli. 5. Plauto, *Amph.*, 35-6 («non conviene pretendere dai giusti azioni ingiuste; ma chiedere azioni giuste dagli ingiusti è una sciocchezza»). 6. *Amph.*, 78-9 («Bisogna tendere agli onori con la virtù, non grazie ai protettori. Ha sempre abbastanza protettori chi agisce rettamente»).

E nell'atto II, scena 2,

> *. . . ita quoique comparatum est in aetate hominum,*
> *ita diis placitum, voluptati ut moeror comes consequatur.*[1]

Si osservi finalmente in qual maniera Anfitrione adirato nella scena 3 dell'atto IV sollevi il tuono del dire, e minacci udendo che Alcmena è in procinto d'infantare,

> *Numquam aedepol me inultus istic ludificabit, quisquis est,* etc.[2]

A nostra istruzione Orazio aveva già detto

> *Interdum tamen et vocem comoedia tollit,*
> *iratusque Chremes tumido delitigat ore.*[3]

Ma che pro? I pedanti loschi vorrebbero ridurre questo poema a quattro riboboli del popolaccio, e l'immaginazione della gioventù a un limitato numero di picciole idee. Ma essa che è la speranza delle belle arti, rompa oramai que' ceppi pedanteschi, e si avvezzi a studiare la natura, a consultare il proprio cuore, a ritrarre la società, a ridere sul viso degli orgogliosi pedagoghi, ascoltando i consigli del buon gusto.

[IV]

[*Analisi della «Medea» di Seneca.*][4]

Se v'ha tralle tragedie latine conservate alcuna che sostenga il confronto delle greche, è questa *Medea*. L'autore manifesta di avere abbastanza conosciuto il carattere del sublime tragico e sentenzioso. Il piano semplice è lavorato sulla greca di Euripide; ma in alcune parti è alterato, e talvolta con miglioramento. Tutto va senza intoppi al suo scopo, tutto è animato dalla passione, ed havvi pochi passi ne' quali possa dirsi di aver più parte la mente che il cuore. Il soliloquio di Medea che forma l'atto I, e serve d'in-

1. *Amph.*, 634-5 («così nella vita umana è prescritto ad ognuno, così è voluto dagli dei, che il pianto segua quale compagno il piacere»). 2. *Amph.*, 1041 («Mai, per Polluce, costui, chiunque sia, mi schernirà senza che io mi vendichi»). 3. *Ars. poet.*, 93-4 («Talora tuttavia anche la commedia alza la voce, e Cremete irato contende acerbamente con espressioni violente»). 4. Dalla *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., III, pp. 258-70.

troduzione, è vigoroso. Invocati gli dei che presiedono alle nozze funeste, come furono le sue, e il Caos e le Furie (che può risentirsi alcun poco della declamazione senza riserba imputata a Seneca), si determina a una vendetta orrenda. In parole altiere, e quali dall'acuto critico Boileau si concedono allo sdegno e all'indignazione,[1] dà ad intendere i delitti e la strage che va meditando:

Quodcumque vidit Pontus aut Phasis nefas,
videbit Isthmos. Effera, ignota, horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat; vulnera, et caedem, et regum
funus per artus. Levia memoravi nimis:
haec virgo feci; gravior exsurgat dolor.
Maiora iam me scelera post partus decent.[2]

Nell'epitalamio cantato dal coro per le nozze di Giasone con Creusa, vedesi il progresso dell'azione; e Medea dice nel cominciar l'atto II:

Occidimus! aures pepulit hymenaeus meas . . .
Hoc facere Iason potuit?[3] . . .

Cresce il suo furore; numera i passati delitti da lei commessi per amore, e soggiugne:

. . . *nullum scelus*
irata feci.[4]

Sommamente energica è la risposta che dà alla nutrice che le rappresenta di trovarsi priva di ogni soccorso. Ecco le parole di entrambe:

NUT. *Abiere Colchi, coniugis nulla est fides,*
nihilque superest opibus tantis tibi.
MED. *Medea superest.*[5]

1. *Art poétique*, [133]: «La colère est superbe, et veut des mots altiers» (N. S.). 2. Seneca, *Med.*, 44-50 («Qualunque nefandezza vide il Ponto o il Fasi, la vedrà l'Istmo. Una intenzione feroce, ignota, orrida, parimente tremenda al cielo e alle terre mi agita l'animo; ferite e uccisioni e funerali di re [le edizioni moderne hanno però «vagum» in luogo di *regum*] con le membra sparse. Ho ricordato azioni troppo lievi: le ho compiute da vergine; sorga ora più grave il mio dolore. Ora che ho partorito, mi convengono più grandi delitti»). 3. *Med.*, 116 e 118 («Sono perdutal il canto dell'imeneo ha colpito le mie orecchie . . . Questo ha potuto fare Giasone?»). 4. *Med.*, 135-6 («non ho commesso alcun delitto per odio»). 5. *Med.*, 164-6 («NUT. La Colchide è lontana, non puoi fidarti del tuo consorte, e nulla ti rimane di tanta potenza. MED. Mi rimane Medea»).

Questa sublime risposta è seguita da un dialogo enfatico e rapido:

NUT. *Rex est timendus.* MED. *Rex meus fuerat pater.*
NUT. *Non metuis arma?* MED. *Sint licet terra edita.*
NUT. *Moriere.* MED *Cupio.* NUT. *Profuge.* MED. *Poenituit fugae.*
Medea fugiam? NUT. *Mater es.* MED. *Cui sim, vides.*[1]

Nella scena con Creonte si scorge l'artificio medesimo della tragedia greca; ma in questa latina è da notarsi che Medea in mezzo alle preghiere serba certo nobile contegno che tira l'attenzione. Di più l'interesse in questa par maggiore, perché Seneca ingegnosamente suppone esser Giasone astretto a sposar Creusa per evitar la morte, perché Acasto, figliuolo di Pelia, minaccia di saccheggiar Corinto, se Creonte non rende i colpevoli al castigo che gli attende. Or Giasone provvede alla sua salvezza promettendo di sposar la figlia di Creonte, e Medea rimane sola la vittima dello stato; per la qual cosa obbligata ad abbandonar tosto Corinto, ottiene a stento la dilazione di un solo giorno. Nell'atto III è piena di bellezza la scena dell'incontro di Giasone e Medea. Vi si mostra alla prima meno odiosa l'infedeltà di Giasone ed in certo modo scusabile, trovandosi egli nella dura necessità di morire insieme coi figliuoli o di tradir Medea:

. . . si vellem fidem
praestare meritis coniugis, leto fuit
caput offerendum: si mori nolimus, fide
misero carendum est. Non timor vincit virum,
sed trepida pietas . . .
Nati patrem vicere.[2]

L'indignazione, l'impeto, l'orgoglio, tutta in somma ad ogni tratto Medea si manifesta. Avvedutasi di Giasone gli va incontro con questa amara ironia:

1. *Med.*, 168-71 (NUT. Devi temere il re. MED. Re era anche mio padre. NUT. Non temi i suoi armati? MED. Neppure se nascessero dalla terra. NUT. Morrai. MED. Lo desidero. NUT. Fuggi. MED. Ho dovuto pentirmi di essere fuggita. Io, Medea, fuggirò? [le edizioni moderne leggono diversamente le due ultime parole: NUT. Medea. MED. Fiam]. NUT. Sei madre. MED. Per chi lo sia, tu ben vedi»). 2. *Med.*, 434-41 («se avessi voluto essere fedele ai meriti della consorte, avrei dovuto offrire il capo alla morte: se non voglio morire, sono costretto, infelice, a tradire la promessa. Non il timore mi vince, ma la tremante pietà . . . I figli hanno vinto il padre»).

Fugimus, Iason, fugimus: hoc non est novum:

ma dove andrà?

... Phasim et Colchos petam,
patriumque regnum?[1] ...

e ciò è tratto dalla *Medea* di Euripide. Giasone le domanda:

Obiicere crimen quod potes tandem mihi?

ed ella «Quodcumque feci»[2] risponde con enfasi, disdegno e calore. La stessa sublimità spicca nella risposta data all'altra di lui domanda:

IAS. *Quid facere possim? eloquere.* MED. *Pro me vel scelus.*[3]

Si scusa lo sposo infedele col timore de' due re Creonte ed Acasto, «hinc rex et illinc», e Medea minaccevole gli ricorda quanto sia più da temersi la sola Medea:

Est et his maior metus,
Medea.[4]

«Alta extimesco sceptra» soggiugne Giasone, e Medea rinfacciandogli le di lui ambiziose mire replica: «Ne cupias vide».[5] Giasone vuol troncare il discorso, ed ella freme, invoca Giove, ne implora i fulmini sopra qualunque di loro due. Tenta egli infine di moderarne le furie ad ogni costo, insinuandole di chiedere qualche conforto, al che ella domanda i figliuoli per condurli seco. Ma il padre risolutamente si oppone, manifestando la somma tenerezza che ha per essi:

... Spiritu citius queam
carere, membris, luce.[6]

1. *Med.*, 447 e 451-2 («Fuggiamo, Giasone, fuggiamo: non è una novità ... Raggiungerò il Fasi e la Colchide, e il regno di mio padre?»). 2. *Med.*, 497-8 («GIAS. Di quale colpa infine mi puoi accusare?... MED. Di tutto quello che ho fatto»). 3. *Med.*, 515 («GIAS. Che cosa potrei fare? Parla. MED. Per me, anche un delitto»). 4. *Med.*, 516-7 («GIAS. Da ogni parte un re mi minaccia. MED. C'è un timore maggiore anche di costoro, Medea»). 5. *Med.*, 529 («GIAS. Temo gli alti scettri. MED. Guarda di non desiderarli»). 6. *Med.*, 548-9 («Preferirei rimaner privo del respiro, delle membra, della luce»).

Come? tanto trasporto? «Sic gnatos amat?» dice Medea maravigliata «Bene est; tenetur; vulneri patuit locus».[1] Questa bellezza, questa giudiziosa catena di pensieri, questa origine dell'ultimo grande delitto di Medea così scortamente disviluppata, è pure sfuggita ad Euripide. Ma le studiate bellezze poetiche profuse nell'atto IV, allorché la nutrice novera i veleni raccolti, e gl'incantesimi di soverchio particolareggiati con descrizioni mitologiche e geografiche, appartengono a tutt'altro genere che al drammatico; benché, a quel che io ne giudico, l'azione onde venivano accompagnati, doveva forse produrre nella scena romana un vago effetto. Bella in Euripide è la narrazione dell'incendio e della morte di Creonte e della figliuola, che serve a far trionfare Medea per la ben riuscita vendetta. Ma forse non men bellamente Seneca se ne disbriga in quattro o sei versi, scorrendo più rapidamente alla tremenda strage de' figliuoli per trafigere nella più tenera parte il cuor del padre. La nutrice atterrita esorta Medea a fuggirsi: «Egon' ut recedam?» risponde ella colla solita energia e ferocia. «Si profugissem prius, / ad hoc redirem».[2] E si accende, e si dà moto per eseguire ciò che le rimane a fare. «Fas omne cedat... Quidquid admissum est adhuc, / pietas vocetur... Prolusit dolor / per ista noster... Nescio quid ferox / decrevit animus intus... Ex pellice utinam liberos hostis meus / aliquot haberet! Quidquid in illo tuum est, Creusa peperit.»[3] Tratti grandi e gravemente espressi, che manifestano la serie de' pensieri che la conducono al gran misfatto. È parimente maneggiata con vigore l'esitazione ed il contrasto di Medea madre con Medea consorte oltraggiata:

... Liberi quondam mei,
vos pro paternis sceleribus poenas date.
Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu,
pectusque tremuit; ira discessit loco,
materque tota, coniuge expulsa, redit.
Egon' ut meorum liberum ac prolis meae
fundam cruorem?...

1. *Med.*, 549-50 («Così ama i suoi figli? Bene; è preso; si è scoperto il luogo dove ferirlo»). 2. *Med.*, 893-4 («Che io mi ritiri? Se fossi già fuggita, ritornerei per questo»). 3. *Med.*, 900-22 («Ceda ogni legge... Quel che ho commesso fino ad ora si chiami pietà... Con codeste azioni il nostro dolore ha solo cominciato... Non so che cosa ha stabilito nel suo intimo il mio animo feroce... Avesse il mio nemico dei figli dall'adultera! Tutto ciò che hai da lui, lo ha partorito Creusa»).

. . . Quod scelus miseri luent?
Scelus est Iason genitor, et maius scelus
Medea mater. Occidant: non sunt mei.
Pereant: mei sunt.[1]

Ucciso un figlio giugne Giasone e porge a Medea lo spietato piacere di trucidar l'altro sotto gli occhi del padre:

. . . Deerat hoc unum mihi,
spectator ipse: nihil adhuc factum reor;
quidquid sine isto fecimus sceleris, periit.[2]

Nuovo interesse, nuova situazione estremamente tragica, quadro fuor di modo orribile. Un figlio svenato, una madre in atto di trapassare il cuore all'altro, un padre trafitto dallo spettacolo del primo e spaventato dall'irrevocabil morte imminente dell'altro. Egli prega, piagne, smania, vuol morire in vece del figlio e la madre disumanata insultandolo risponde:

Hac qua recusas, qua doles ferrum exigam . . .
In matre si quod pignus etiamnum latet,
scrutabor ense viscera, et ferro extraham.[3]

Che idee! che terribili pennellate! Esse risvegliano il fremito dell'umanità, e giustificano il gusto di cui detestando il fatto ne ammira la dipintura. Non aveva torto Orazio allorché del latino linguaggio affermava che «spirat tragicum satis, et feliciter audet».[4]

Da alcuni questa *Medea* latina è anteposta alla greca. Noi non osiamo giudicare del patetico che in entrambe si trova espresso con tanta verità che giugne al cuore. Ma la condotta della latina sembra più rapida e più regolare, e vi si eccita il terrore

1. *Med.*, 924-35 («Figli una volta miei, voi pagate il fio per i delitti paterni. Il mio cuore è colpito dall'orrore, le membra intorpidiscono di ghiaccio, il petto trema; l'ira è scomparsa, e la madre, cacciata la moglie, tutta ritorna. Io dovrei spargere il sangue dei miei figli e della mia prole? . . . Di quale colpa, miseri, pagheranno il fio? Il vostro delitto è l'avere Giasone come genitore, maggior delitto l'avere Medea come madre. Muoiano: non sono miei. Periscano: sono miei»). 2. *Med.*, 992-4 («Mi mancava solo questo, che egli stesso fosse spettatore: ritengo di non aver fatto nulla finora; tutto quello che ho fatto, quando costui non c'era, non conta»). 3. *Med.*, 1006 e 1112-3 («Dove tu non vuoi, dove ti duole caccerò il ferro . . . Se qualche pegno si nasconde ancora nella madre, scruterò le mie viscere con la spada, e lo estrarrò col ferro»). 4. *Epist.*, II, I, 166 («spira abbastanza la passione tragica, e osa felicemente»).

con tratti così forti e vivaci che farebbero nobile comparsa in qualunque tragedia di Eschilo e di Euripide.[1] Notava il signor di Voltaire in tal tragedia come un principal difetto che non produce interesse, al suo dire, in pro di veruna persona. «Médée» diceva «est une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme. La manière dont Corneille a traité ce sujet, nous révolte aujourd'hui, celle d'Euripide et de Sénèque nous révolterait encor davantage».[2] Affermava ancora che essa presso i Romani non ebbe felice incontro. Se quest'ultima notizia è vera (di che non mi si è presentato sinora verun documento), non debbe essere avvenuto perché Medea è malvagia e Giasone perfido e senza onestà. Medea tuttoché feroce alla prima ha dritto di lagnarsi dell'indegna incostanza di Giasone, ed allora ha per sé tutto l'interesse ed i voti dell'uditorio; Medea indi eccede nel vendicarsi arrivando alla più inaudita spietatezza, e n'è detestata, e fa inorridire lo spettatore, che deplora un padre trafitto e punito con tale eccesso. L'una situazione e l'altra deriva con naturalezza dalle loro ben dipinte grandi passioni che perturbano ed interessano alternativamente per l'uno e per l'altro personaggio, ed attaccano chi ascolta all'azione intera. Queste riflessioni menano a conchiudere l'opposto di ciò che sostenne Voltaire. Doppiamente apparisce poco giusta l'osservazione dell'illustre autore francese, se si considera che quest'atroce argomento, che per suo avviso non produce interesse per veruno, si è conservato per tanti secoli, e nelle nazioni più colte ha eccitato l'entusiasmo di tanti tragici. La Grecia ammirò la *Medea* di Euripide. Cicerone e Quintiliano ed altri romani intelligenti non rimasero nauseati né dalla *Medea* di Ennio, né da quella di Ovidio, né dalle due di Pacuvio e di Azzio,[3] né probabilmente da questa di Seneca. *Stile* e *grandi affetti* comprendono il gran secreto della scena tragica; e se l'argomento di Medea non esclude le passioni grandi, e Seneca le ha rilevate con uno stile vigoroso ed energico, onde viene l'umore che prende Voltaire per una favola tanto dagli antichi e da' moderni maneggiata e ripetuta?

1. È da vedersi il *Teatro greco* di Pietro Brumoy, il quale in parlando della *Medea* di Euripide, ne ha fatto il paragone con questa di Seneca, ed in questa ha notate molte rare bellezze e vari tratti degni di ammirazione (N. S.). Cfr. P. Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, ed. cit., IV, pp. 355-79.
2. *Commentaires sur Corneille. Remarques sur Médée* (cfr. *Oeuvres*, XXI, ed. cit., 1893, p. 4). 3. *Azzio*: Accio.

[V]

[*Giudizi sul Racine.*][1]

Nel medesimo anno 1666 quando si rappresentò l'*Agesilao* del Cornelio,[2] comparve sulle scene l'*Alessandro* di Giovanni Racine, nobile e giovane poeta, da cui cominciò una specie di tragedia quasi novella. Nelle tragedie del Cornelio grandeggia la virtù e l'eroismo vi si tratta con una sublimità che riscuote ammirazione; ma vi si accoppiano certi amori per lo più subalterni che riescono freddi e poco tragici. In quelle del Racine trionfa un amor tenero, semplice, vero, vivace, forse non sempre proprio per la grandezza del coturno perché non sempre principale e furioso, ma sempre idoneo a commuovere. Il felice pennello del Racine con grazia e diligenza al vivo e maestrevolmente ritrae la delicatezza delle anime sensibili. La gioventù, e specialmente le donne pieghevoli alla tenerezza, poco intendono e poco prendono interesse, p. e., nelle vedute politiche di un tiranno, nell'ambizione di un conquistatore, nel patriotismo eroico di un romano o di un greco. Ma subito prestano attenzione a ciò che rassomiglia a quel che sentono in se stesse; e vanno agevolmente seguitando il poeta nelle commozioni che disviluppa, e ne favellano con vivacità e conoscimento. Qual giovinetta posta nelle circostanze di Ermione non vi farà le medesime richieste?

Mais as-tu bien, Cléone, observé son visage?
Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et parfaits?
N'a-t-il point détourné ses yeux vers le palais?
Dis-moi, ne t'es-tu point présentée à sa vue?
L'ingrat a-t-il rougi lorsqu'il t'a reconnue?[3]

Tutte le donne possono comprendere senza stento la dolorosa separazione di Tito e Berenice; parrà loro di trovarsi nel caso; al pari di quella tenera regina si sentiranno penetrate da queste espressioni:

1. Dalla *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ed. cit., VII, pp. 180-5, 191-5, 198-9. 2. *Cornelio*: Pierre Corneille. 3. Cfr. Racine, *Andromaque*, atto V, scena II.

Je n'écoute plus rien, et pour jamais adieu
Pour jamais! Ah seigneur, songez-vous en vous même
combien ce mot cruel est affreux quand on aime?[1]

Siffatte analisi delicate della tenerezza, o, se vuol dirsi alla francese, del *sentimento*, anche senza tanti pregi che adornano le favole del Racine avrebbero bastato a farle riuscire in Francia e nella corte di Luigi XIV, che respirava per tutto amoreggiamenti anche nelle spedizioni militari. Ma Giovanni Racine al tenero, al seducente accoppiò il merito di una versificazione mirabilmente fluida e armoniosa, correzione, leggiadria e nobiltà di stile, ed una eloquenza sempre eguale, che è la divisa dell'immortalità onde si distinguono i poeti grandi da' volgari.[2]

In questo secolo per la Francia fortunatissimo forse la poesia francese pervenne alla possibile venustà per le favole del Racine e pe' componimenti del Boileau; ma il drammatico scrittore ebbe sul legislatore del Parnasso francese il vantaggio del raro dono della grazia, che la natura concede a' suoi più cari allievi, agli Apelli, a i Raffaelli, a i Correggi, a i Pergolesi, a i Racini, a i Metastasi.

Tralle tragedie del Racine, senza dubbio più giudiziosamente combinate, meglio ordinate e più perfette di quelle di Pietro Corneille, per avviso de' più scorti critici, trionfano l'*Ifigenia*, rappresentata nel 1675, in cui con singolar diletto di chi non ignora il tragico tesoro greco, si ammirano tante bellezze di Euripide, mal grado delle avventure di Erifile che muore in vece d'Ifigenia senza destar pietà, trovando lo spettatore disposto unicamente a compiangere la figliuola di Agamennone; l'*Atalia*, uscita nel 1691, ove il poeta s'innalza e grandeggia imitando alcuna volta il linguaggio de' profeti; il *Britannico*, rappresentato nel 1670, in cui si eccita il tragico terrore per le crudeltà di un mostro di tirannia nascente in Nerone, e di passaggio s'insegna a' principi ad aste-

1. Cfr. Racine, *Bérénice*, atto IV, scena V. 2. «Ce qui me distingue de Pradon» diceva Racine «c'est que je sais écrire». Il signor di Voltaire, ottimo giudice, così si esprime in tal proposito: «C'est la diction seule qui abaisse Campistron au dessous de Racine . . . Il n'y a que la poésie de style qui fasse la perfection des ouvrages en vers» (N. S.). Nicolas Pradon (1632-1698) cercò di rivaleggiare con Racine scrivendo fra l'altro *Phèdre et Hyppolite*; Jean Galbert de Campistron (1656-1723) compose tragedie che sono pallide imitazioni di quelle raciniane.

nersi da certi esercizi disdicevoli alla maestà; e la *Fedra*, comparsa sulle scene nel 1677, la quale per tanti pregi contenderebbe a tutte il primato senza il freddo inutile innamoramento d'Ippolito ed Aricia. In fatti questa galanteria, per dirla alla francese, sconvenevole al carattere d'Ippolito, e fredda a fronte del tragico disperato amor di Fedra, non si approvò né da' contemporanei né da' posteri . . .[1]

. . . Circa lo stile di esse,[2] senza derogare ai pregi inimitabili di Pietro Corneille e di Giovanni Racine e di altri che gli seguirono, vengono in generale tacciati i tragici francesi, e singolarmente il Cornelio, dal marchese Scipione Maffei, dal Muratori, dal Gravina e dal Calepio, di certo lambiccamento di pensieri, di concetti ricercati e tal volta falsi, di tropi profusi e ripetuti sino alla noia, di espressioni affettate, di figure sconvenevoli alla drammatica.[3] A ciò che fra' Greci e gl'Italiani chiamasi poesia, trovasi ne' drammi francesi sostituito certo parlar poetico particolare. I vizi e le virtù ed anche gli attributi accidentali nelle loro favole (osserva il Calepio)[4] diventano le persone agenti. L'odio giura, vede, teme; il furore si lascia disarmare; la virtù trema, l'ira chiama; l'amicizia e la gloria arrossiscono. I segni si usano per le cose, come i «troni», le «corone», gli «scettri», gli «allori», le «catene». Non v'ha scena in cui non s'incontri «tempesta» per avversità, «abisso» per oppressione, «fulmine» per castigo, «sacrificio» per sofferenza, ecc. Sono, è vero, tali figure ammesse ancora nelle poesie de' Greci e degl'Italiani; ma da' francesi dram-

1. Tralascio alcune pagine in cui l'autore, richiamandosi soprattutto ad alcune osservazioni del Voltaire sull'argomento, si sofferma a mostrare come anche Racine, seguendo la tradizione francese, abbia spesso peccato nel rappresentare l'amore come un sentimento molle ed elegiaco e non come una passione furiosa e terribile, quale converrebbe alla vera tragedia. 2. *di esse*: delle tragedie francesi in genere. 3. *vengono . . . drammatica*: l'accusa risale al Muratori (cfr. *Della perfetta poesia italiana*, lib. II, cap. VII, Modena, Soliani, 1706, II, pp. 419-23, e anche altrove); e ritorna poi nel trattato *Della tragedia*, cap. XLI, del Gravina (cfr. *Opere scelte*, Milano 1819, pp. 388-404); nell'introduzione al *Teatro italiano* del Maffei, Verona 1723, I, pp. XVI-XVII (e anche nella risposta alla lettera del Voltaire sulla *Merope*, e altrove); e infine e soprattutto nel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia e sua difesa* del Calepio, capo VI, art. III-VIII. 4. *osserva il Calepio*: cfr. *Paragone della poesia tragica* ecc., ed. cit., p. 117.

matici usate con troppa frequenza, e di rado variate colla mescolanza di altre formole poetiche non disdicevoli alla scena, per la qual cosa partoriscono rincrescimento.

Simili maniere abbondano anco nelle tragedie del Racine; ma ecco in qual cosa egli si distingue da' tragici mediocri. In questi quel perpetuo tessuto di astratti i quali diventano persone, e la ripetizione de' medesimi tropi forma l'unico fondo del loro stile; ma Racine le accompagna con altre maniere poetiche calcando da gran poeta le tracce degli antichi tragici che studiava e si proponeva per modelli e per censori.[1] Non è perciò meraviglia che avesse portato a così alto punto l'espressione, l'eleganza, l'armonia e la vaghezza dello stile ed il patetico. Gli si notarono tal volta alcune trasposizioni inusitate, e certe maniere non sempre limpide, di che giudichino di pieno diritto i nazionali. Certo è però che specialmente nell'*Alessandro* e ne' *Fratelli nemici* si osservano molti concetti ricercati, il dolore espresso con troppo studio, vari contrapposti non propri della scena, alcun sentimento freddo e qualche immagine superflua. Più rari sono tali difetti nelle altre sue favole, benché alcuni se ne rinvengano anche nel *Mitridate*, nell'*Andromaca* e nell'*Ifigenia*. Nella *Fedra*, più che la soverchia pompa del racconto di Teramene da ognuno osservata, ferisce il gusto ed il buon senso il sentire con figure intempestive e con impropri e falsi pensieri, che «il cielo guarda con orrore il mostro marino, la terra n'è scossa, l'aria infettata, e le onde che lo condussero alla riva, rinculano spaventate».[2] Ma senza tali nei nel Racine che studiava sì felicemente il cuore dell'uomo e la poesia originale de' Greci, Racine che possedeva il rarissimo dono dello stile e della grazia, che avrebbe mai lasciato alla gloria della posterità? Quante poche tragedie soffrono il confronto dell'*Ifigenia*, dell'*Atalia*, del *Britannico* e della *Fedra*? Questi componimenti saranno sempre le più preziose gemme del tragico teatro, per le quali Racine si acclamerà come principe de' tragici

1. Vedi la sua prefazione al *Britannico* (N. S.). Nella prima prefazione (1670) a questa tragedia, il Racine in effetti si richiama, nel difendersi dalle censure dei suoi critici, al giudizio «de ces grands hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles». 2. Sono immagini tratte appunto dal racconto di Théramène nella *Phèdre*, atto v, scena vi: «Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage; / la terre s'en émeut, l'air en est infecté; / le flot, qui l'apporta, recule épouvanté».

del secolo XVII dovunque regnerà gusto, sapere, giudizio, sensibilità ed ingegno . . .[1]

. . . In simil guisa declinando il passato secolo pose in Francia il suo seggio una specie di tragedia inferiore alla greca per energica semplicità, per naturalezza e per apparato, ma certamente da essa diversa per disegno e per ordigni, forse più nobile per li costumi, fondata su di un principio novello. I Greci che nella poesia ravvisarono l'amore per l'aspetto del piacer de' sensi, non l'ammisero nella tragedia come non convenevole. I moderni sulla scorta del Petrarca attinsero nella filosofia platonica una più nobile idea dell'amore, e ne arricchirono la poesia, e quindi così purificato passò alle scene. Pietro Cornelio non mai se ne valse come oggetto principale, e Racine fu il primo a introdurlo nella tragedia con decenza e delicatezza; per la qual cosa dee dirsi che da lui cominciasse la scena tragica ad avere un carattere tutto suo. Adunque la tragedia greca e la francese in un medesimo genere presentano due specie differenti; e giudicar dell'una col rapportarla all'altra, è veder le cose foscamente, e quali d'alto mare veggonsi le terre, che paiono un groppo di azzurre nuvolette.

1. Tralascio altre pagine in cui l'autore polemizza duramente contro il critico spagnolo Vicente Garcia de la Huerta, che aveva ridotto il merito di Racine alla «esatta osservanza delle regole» e ad una «scrupolosa prolissa pazienza in lavorare stentatamente», e lo aveva accusato di mancare di forza, di «masculinidad», d'ingegno, di vivacità, di fuoco e d'immaginazione.

DALLE «VICENDE DELLA COLTURA NELLE DUE SICILIE»

I

Prime memorie delle nostre popolazioni e del grado di coltura che vi poté regnare.[1]

In ogni uomo la robustezza del corpo e della mente cresce per gradi, e si rinforza col tempo, procedendo di ordinario in lui con ragion reciproca la forza e l'età; di modo che, questa saputa, può ad un di presso misurarsene la forza, e colla forza può conoscersene l'età. Un popolo intero soggiace al medesimo corso, e si avanza con pari rapporto del tempo in cui surse e crebbe, e del vigore che va acquistando. Si può in ciascun popolo, come in ciascun uomo, notare in prima una fanciullezza rozza e curiosa, in cui per essere la memoria robusta e la fantasia vivace, si osser-

Anche questa opera fu ideata ed elaborata durante il soggiorno del Napoli Signorelli in Ispagna, probabilmente subito dopo la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, fra il 1778 e il 1782, anno in cui l'autore scriveva al Vernazza informandolo di aver terminato il suo lavoro. La prima edizione delle *Vicende* fu pubblicata però solo dopo il ritorno definitivo del Signorelli in Italia, col titolo *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi*, a Napoli, presso Vincenzo Flauto, in cinque volumi, il I, II e III nel 1784, il IV nel 1785, e il V nel 1786. Tra il 1791 e il 1793 uscì poi un *Supplimento alle Vicende della coltura nelle Sicilie*, a Napoli, presso Vincenzo Orsino, in due parti, la prima contenente un *Prospetto del secolo XVIII*, la seconda una serie di *Addizioni* ai volumi già pubblicati. Negli anni seguenti il Signorelli scrisse poi una nuova opera intitolata *Regno di Ferdinando IV, adombrato in due volumi in continuazione delle Vicende della coltura nelle Sicilie*, ma non fece a tempo a pubblicarne che il primo volume (Napoli, Migliaccio, 1798), mentre il secondo e il terzo rimasero inediti (ora nella biblioteca dei Girolamini a Napoli). La materia sia del *Supplimento* che del *Regno di Ferdinando IV* venne poi dall'autore rifusa e condensata nella seconda e definitiva edizione delle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, pubblicata a Napoli, presso Vincenzo Orsino, in otto volumi, i primi quattro con la data del 1810 e gli altri con la data del 1811: del tutto nuovo è l'VIII volume, che comprende il primo decennio del secolo XIX. Per i passi qui riprodotti ci siamo attenuti al testo di questa edizione. Le note del Napoli Signorelli sono seguite dalla sigla N. S.

1. Dalle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, ed. cit., I, pp. 25-32. Anche in questo capitolo è facilmente riconoscibile la reminiscenza vichiana di senso, fantasia e raziocinio.

va assai e si ritiene, ed in seguito, come frutto proprio di tale stagione, si disviluppa lo spirito verseggiatore. Vi si contempla poscia una virilità colta e industriosa, nella quale si trova la forza dell'intendimento già capace di combinare e ricavar principii dalle cose delle quali ha fatto tesoro, e si diviene prosatore e filosofo.

Egli è assai naturale che un popolo faccia uso de' propri lumi a seconda dell'età, e che nell'infanzia, non potendo in altra forma mostrare ingegno, si avvisi di verseggiare e descrivere gli oggetti particolari che gli si presentano. Ed è naturale altresì che col tempo acquisti forze maggiori atte a salire agli universali, a ragionare e a distinguersi col discorso senza bisogno di misurar le sillabe di ogni parola.

Nella storia de' popoli selvaggi e barbari, cioè fanciulli, ben presto si trovano verseggiatori; né qui fa uopo ripetere ciò che molti altri e noi stessi altrove divisammo,[1] cioè rammemorare tanti versi sacri, eroici, amorosi e pastorali de' popoli nascenti. Havvi però un genere poetico, in cui si richiede ingegno più adulto, e non basta lo studio d'incatenar le sillabe, ma si vuol ragionare e osservare e dipignere i costumi più che le cose. Questa è la poesia rappresentativa, la quale nasce contemporanea colla prosa e colla filosofia, e perciò non basta che fra un popolo trovinsi inni e canzoni per rinvenirvi drammi. Non se ne vede alcun vestigio fra i Groenlandi, i Tongusi, gli Eschimali,[2] gli Uroni, gli Otentotti: non tra' bellicosi Apachi inquieti vicini della Nuova Biscaglia nel Nuovo Messico: non tra' Guarauni, Betoi, Caverri, Guami, Otomachi ed altre famiglie disperse per gl'immensi boschi bagnati dall'Orenoco, intorno a' quali selvaggi può vedersi singolarmente *El Orinoque ilustrado* del p. Gomilla.[3] E pure

1. *altrove divisammo*: nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, e precisamente nel cap. *In quali cose si rassomigli ogni teatro*, riportato anche in questo volume a p. 601. 2. *Tongusi*: o Tungusi, popolazione dell'Asia settentrionale; *Eschimali*: Esquimesi. 3. Quanto al non credersi da noi questi ed altri popoli fanciulli capaci di poesia scenica, noi ne siamo persuasi per una copiosa induzione. Se a qualche viaggiatore moderno è sembrato di aver vedute orme di teatral poesia regolare in alcuna tribù da lui stimata selvaggia, bisogna dire che ciò in prima potrebbe essere una eccezione all'osservazione generale. Chi sa poi che non siesi reputata selvaggia una popolazione che non era tale se non perché a noi non rassomigliava? Chi sa ancora se l'ignoranza della lingua del paese non facesse parere quell'imitazione un dramma conforme alle idee nostrali? Chi sa se meglio osservando que' selvaggi non si sarebbe per avventura rinvenuto fra essi qualche altro indizio di coltura antica, che potrebbe indurci a credere

tutti questi e tanti altri selvaggi hanno versi, e canticchiando accompagnavano sovente le loro marce e i travagli che sostenevano della pesca e della caccia. E perché mai? Perché non si eleva la pesante materialità dell'uomo fanciullo sino alla idea delicata di correggere l'uomo coll'uomo, facendone imitazione e spettacolo. Diciamo meglio: l'uomo non ancora addottrinato nella doppiezza de' popoli culti, da qual bisogno, padre delle arti, può ricevere stimoli a notarla e a dipignerla?

Non nasce la poesia teatrale, se non quando gli uomini trovansi raccolti in società fisse; quando le mura che gli circondano e le ceneri degli avi per essi diventano sacre: quando i matrimoni certi e le terre dissodate con tanto sudore dirigono gl'impulsi dell'amor proprio degl'individui ad esser solleciti del corpo intero. Allora dalla cura di se stessi e delle proprie famiglie vien generata quella del tutto. Allora si va esaminando l'indole e la condotta de' compagni, se ne osservano le passioni e le mire; e quando si trova che queste non secondano i disegni della società, quando chi debbe esser socio e custode diventa oppressore, perché mancano le leggi che emendano i torti privati (come delle antichissime repubbliche notò Aristotile ne' *Libri politici*),[1] incominciano le querele secrete, indi le pubbliche rimostranze.[2] Ed allora il bisogno di un *censore* e la paura di esporsi al risentimento de' potenti apportano naturalmente il desiderio delle favole sceniche, le quali servono per denunciare al popolo i viziosi senza rischio dell'accusatore.

che fossero discendenti obbliati di qualche popolo un tempo culto? (N. S.). 1. *ne' Libri politici*: più esattamente nei primi capitoli del libro V di questa opera. 2. Ciò si conferma con quanto scrissero lo scoliasta di Aristofane e Cassiodoro citato anche dal Bulengero [Jules-César Boulenger, erudito francese, vissuto fra il 1558 e il 1582], *De theatro*: «Olim ii qui iniuria in vicis affecti erant a civibus, noctu ventitabant in eum pagum ubi morabatur is qui laeserat, dicebantque: "In hoc pago quidam est qui agricolas vexat". Hoc facto discendebant eius nomine citato, qui iniuriam intulerat. Ubi illuxisset, qui laeserat in quaestionem vocabatur, et sic pudore affectus ab inferenda vi deterrebatur» [«Una volta coloro che nei villaggi avevano subito ingiustizie dai cittadini, solevano venire di notte in quel villaggio dove abitava chi aveva commesso l'ingiustizia, e dicevano: "In questo villaggio c'è uno che vessa i contadini". Fatto questo, se ne andavano, dopo aver dichiarato il nome di colui che aveva commesso l'ingiustizia. Quando si era fatto giorno, l'offensore veniva chiamato in giudizio, e così, preso da timore, veniva distolto dal commettere prepotenze»], N. S.

Ma conoscenza di diritti, osservazioni sul costume, raziocini, artifizio di lamentarsi impunemente, sagacità di ottener ciò per via di giuoco, sono idee di popoli già in gran parte dirozzati, e per conseguenza può bene asserirsi che di tutti i generi poetici il teatrale singolarmente alligna nelle società già stabilite e dove già regni una competente coltura. E perché poi la delicatezza delle arti viene colle filosofie, questo genere di poesia non tocca l'eccellenza se non quando la nazione giunta sia ad uno stato florido, e quando i vizi dell'uomo colto e del lusso, i quali sono sì complicati, e sì bene nascondono sotto ingannevoli apparenze la propria enormità e ridicolezza, apprestano al poeta drammatico una materia moltiforme e dilicata che sfugge al tatto che non è molto fine.

Seguendo queste idee somministrate dall'ordine delle cose civili, possiamo ravvisare tre principali età in ogni popolo che compia il suo corso intero: quella de' *versi*, nella quale per la corta durata appena si danno alcuni pochi passi verso l'umanità; quella della *prosa* e de' *primi tentativi scenici*, in cui col tempo acquistata consistenza esso perfeziona la lingua, moltiplica le sue idee e s'innoltra nella coltura; e quella delle filosofie, in cui sfoggia di tutto il lume, ed ostenta un teatro dilicato. Ogni sagace leggitore applicherà da se stesso simili osservazioni alle nazioni antiche e moderne; né si farà arrestare dal riflettere alla disuguaglianza del tempo speso da' popoli a passare dall'una all'altra età, considerando che le cagioni intrinseche possono aver formati i corpi politici diversamente organizzati, e le cagioni estrinseche trattenerne o accelerarne il corso.

Prima delle colonie straniere meno incerte, diversi popoli occuparono le terre del continente che ci appartiene, e della Sicilia e delle altre isolette. Appena però ci si presentano o nello stato famigliare, o erranti a guisa delle selvagge tribù americane o tartare, ad oggetto di cercar nutrimento o dar luogo ad altre[1] più marziali.

1. *altre*: tribù.

II

[*Discussioni col Bettinelli.*][1]

... Tali riferiti preziosi rottami di edifizi magnifici possono consolarci dell'esagerazione poetica del fu eruditissimo Saverio Bettinelli, il quale nel suo *Risorgimento* non volle vedere in Italia prima del Mille se non che un «campo di stragi e d'ignoranza», una «palude, un deserto, case di paglia e di fango».[2] È ben vero che gli fornì questa idea una dissertazione del dottissimo Muratori,[3] il quale osservò un gran numero di simili vili ed incomode abitazioni erette a que' tempi in Italia per la frequenza delle guerre e delle incursioni straniere. Ma ciò che poteva essere un punto di storia nel guardarsi generalmente l'Italia, divenne nelle mani del Bettinelli una figura oratoria ingigantita ed approssimata all'iperbole, e falsa senza dubbio, se dee servir di scorta a rinvenir l'epoca del risorgimento delle arti. Istoricamente parlando erano quelle case mal costruite più effetto passeggero delle accennate guerre che mancanza totale di gusto, di ricchezza e d'intelligenza. Di fatti trovasi a que' medesimi tempi, dovunque si miri, copia di magnifici edifizi che ciò comprovano, distruggendo l'epoca del risorgimento fissata dal lodato esgesuita.[4] E quanto noi delle provincie del regno di Napoli e della Sicilia rechiamo nel presente volume, dimostra ad evidenza che il rinascere delle arti e della coltura debba stabilirsi almeno qualche secolo prima, e rinvenirlo gradatamente. Ma quando anche il Bettinelli non avesse distesa la sua occhiata sino alle nostre contrade, né si fosse ricordato se non altro di Monte Casino e di una intera città forte fondata alle radici di quel monte dall'abate Bertario, cioè di san Germano, munita di valide difese verso l'anno 865, e del monistero di Casauria in Abruzzo fondato nell'866, e secondo il Muratori nell'871; quando, dico, avesse questi nostri paesi obbliati, come almeno non si sovvenne delle pinguissime badie di Nonantola, di

1. Dalle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, ed. cit., II, pp. 105-9, 192-5, 246-9. 2. Cfr. *Il Risorgimento d'Italia*, parte I, cap. I, in *Opere*, VII, Venezia, Cesare, 1799, p. 103 e *passim*. 3. *una dissertazione* ... *Muratori*: la dissertazione XXI delle *Antiquitates italicae Medii Aevi* che tratta «dello stato dell'Italia, dell'abbondanza d'abitatori, della coltura delle campagne, mutazione delle città, felicità e infelicità de' secoli barbarici». 4. *esgesuita*: ex-gesuita: il Bettinelli.

Farfa e di Subiaco, che non ebbero giammai fama di deserti e di capanne? Come si dimenticò di tante e tante castella fortificate nella sua Lombardia specialmente in occasione delle dissensioni di Guido e Berengario e delle escursioni degli Ungari al cader del nono secolo e ne' primi lustri del decimo? Poté scordarsi della ricchissima e popolatissima Pavia piena di chiese, di palagi e di monumenti, di splendidezza, incendiata da que' barbari l'anno 922?[1] Verso il 970 era Ravenna una città magnifica, e non un pantano, allorché Ottone I il grande vi fe' costruire un nuovo palazzo per propria abitazione;[2] né crederei che l'avessero fatto elevare sul modello di qualche abituro di capraio. Di porfido, e non di loto, fu l'avello in cui in Roma si seppellì Ottone II quivi morto l'anno 983[3] il quale avello durava tuttavia a' tempi del cardinal Baronio insieme coll'immagine del Salvadore nell'atrio della Basilica Vaticana, donde poscia fu tolto da Paolo V. Di grazia, poteva essere di fango e di paglia il ragguardevole monistero che si trovava unito all'antichissima chiesa di San Salvadore di Pavia per cura della santa imperatrice Adelaide prima del 988? Intorno a questi tempi (dirò colle parole del Muratori) «in Parma sorse il monistero di San Giovanni, in Brescello quello di San Genesio, in Milano quello di San Celso, in Genova quello di San Siro, in Firenze la badia di S. Maria, in Reggio il monistero di San Prospero, oggidì di San Pietro, in Padova l'insigne di S. Giustina, per tacer di altri».[4] Nella sola Roma poi contavansi quaranta monisteri di monaci, venti di monache, sessanta collegiate di canonici. Pietro Orseolo II, doge di Venezia (e mancavano ancora sette anni per arrivare al Mille), ristaurò la città di Grado, la cinse di mura (non di loto) da' fondamenti e vi fabbricò il palazzo ducale presso alla torre occidentale. Simil copia di grandi fabbriche, tanti monisteri, chiese, palazzi imperiali e principeschi, tante fortezze e castella munitissime furono erette in un deserto, in una palude, di paglia e di loto? Pavia, Ravenna, Venezia, Genova, Verona, Ferrara, Modena, Reggio, Milano, Firenze, Pisa, Bolo-

1. Vedi le *Storie* di Luitprando, lib. III, c. IV (N. S.). Allude all'*Antapodosis* di Liutprando. 2. Vedi il placito dato alla luce dal Muratori, nella dissert. XXXI delle *Antichità ital.* (N. S.). 3. Ditmaro, *Chron*[*icon*], lib. III; e Leone Ostiense, [*Chronicon Monasteri Casinensis*], lib. II, presso il medesimo Muratori, *Annali d'Ital.* (N. S.). 4. Cfr. Muratori, *Annali d'Italia*, VIII, Venezia, Pasquali, 1753, p. 206.

gna, Roma, ecc.; e fra noi Salerno, Benevento, Manfredonia, Capua, Napoli, Gaeta, Amalfi, Bari, Taranto, ecc., sedi d'imperadori, di principi reali, di re, capitali illustri di grandi stati e di provincie, che resistevano alla violenza delle macchine belliche per mesi ed anni, erano tutte prima del Mille edificate di fango e coperte di paglia, e nulla più che tuguri ancor più poveri della reggia del re Evandro? Io non saprei di quale Italia potesse esser pieno il capo dell'elegante scrittore Bettinelli, allorché volle tessere la bellissima tirata del suo *Risorgimento* . . .

. . . Ed è questo il ritratto istorico del secondo periodo[1] de' Longobardi, de' Greci e de' Saracini italiani. Noi ben vi ravvisiamo le orme di una ferocia stanca e spossata piuttosto che ammollita, ed un misto di barbarie vicina a cedere alla benignità del clima, ma che pure ritorna all'antico vezzo. Non possiamo però raffigurarvi quel deserto e quella palude italiana sbucciata dalla testa poetica del pregiato esgesuita Bettinelli. Se tale apparve alla sua immaginazione l'Italia, la storia rappresenta a noi la gran parte dell'Italia che noi abitiamo, anche in tempo così fatale, sparsa di grandi città, coltivata, fiorente e navigatrice. Noi veggiamo che essa conservò le arti; raccolse libri per mezzo di Autperto;[2] custodì gran parte degli eventi per opera di Giovanni Diacono e di Erchemperto,[3] senza de' quali si rimarrebbe in maggior buio; accolse la gioventù nelle scuole basiliane[4] di Otranto e di Nardò ed in più luoghi della Sicilia; non intermise gli studi sacri in Monte Casino; mandò più pontefici a Roma ed alla sede patriarcale di Costantinopoli un san Metodio;[5] si esercitò quasi senza intermissione nelle greche lettere. Ora siffatte glorie possono uscire dalle paludi e dai deserti? Il prelodato Bettinelli che suol restrignere il

1. *secondo periodo*: cioè del periodo che va dalla fine del secolo VIII a tutto il X, secondo la divisione del Napoli Signorelli. 2. *Autperto*: abate del monastero di Montecassino fino all'837, autore di *Omelie* e assiduo raccoglitore di codici (cfr. *Vicende* ecc., ed. cit., II, p. 198). 3. *Giovanni Diacono*, napoletano, vissuto fra la fine del IX secolo e il principio del X, autore dei *Gesta episcoporum neapolitanorum* e di altre opere storiche; *Erchemperto*, di Benevento, vissuto nella seconda metà del secolo IX, e noto soprattutto per un'opera storica sui duchi longobardi di Benevento (cfr. *Vicende* ecc., ed. cit., II, pp. 130-2 e 134-5). 4. *basiliane*: tenute da monaci greci dell'ordine basiliano. 5. *san Metodio*, siracusano, morto nell'847, autore di opere sacre in greco (cfr. *Vicende* ecc., ed. cit., II, pp. 140-3).

significato d'Italia nella Lombardia e poco più, quando l'Italia a suo credere risorge, e ne separa le due Sicilie; dovea separarle ancora quando essa era una palude, giacché le Sicilie conservarono le vestigia delle arti, dell'industria e della ragione. Ma dovea singolarmente avvertire quest'abile letterato che le idee di deserto e di palude nel Mille mal preparano un vicino risorgimento, che nascer non poté come un fungo in un tratto ed in pochi anni. Dove non si conservano i semi delle scienze e delle arti, l'amor dell'ordine, una immagine non totalmente fosca di governo e di libertà; non basta qualche secolo a far rinascere la colta umanità. Se l'Italia risorse dopo il Mille, ciò avvenne appunto perché prima del Mille essa non era in ogni parte caduta ugualmente. Nelle Sicilie specialmente essa lottava colla barbarie; lottava con isvantaggio, ma non cedeva, ma, per così dire, quasi esangue sdegnava di soccombere o di parer vinta. Ciò si dovea esaminare ed avvertire se si voleva sobriamente rilevare il risorgimento dell'Italia. Ma si vede chiaro che assai più difficile è il filosofare sulle nazioni e veder le scintille di luce in mezzo alle tenebre, che declamare fuor di tempo e lanciar dietro di una siepe languidi e insipidi epigrammi e strali che non eccedono la durezza de' giunchi, e che si sotterrano usciti appena dalla cocca. Noi abbiamo fatto il possibile per dimostrare la sorgente del risorgimento dell'Italia manifestando colla fiaccola della storia e della critica i magnanimi suoi sforzi assai prima del Mille. Essi supplirono alla debolezza in cui era caduta, e l'eroica sua pazienza e fatica la riserbò al gran trionfo . . .

. . . Ma certi eruditi che non sanno accordare a qualche popolo progresso veruno se non vi scorgono una successione di scuola, si sono occupati a indagare il fondatore della scienza medica in Salerno. Non basta a costoro un cumolo di fatti, per gli quali si prova che lo spirito d'industria suole sugerire all'uomo cognizioni ed arti senza bisogno di acquistarle coll'esempio. Non vogliono vedere che l'amore di sussistere senza dolore è una delle primitive molle che ci muovono a cercare la guisa di respingere i mali fisici del proprio individuo; e che sebbene gli eventi in mille popolazioni possono averla rallentata e resa inutile, in taluno però può essere stata di tempra tale che avrà conservata una parte della propria attività. Sin che non trovino un egizio, un etrusco, un

greco, un latino, o almeno un arabo che vada di paese in paese portando la fiaccola dello scibile, essi non mai crederanno che l'umanità possa pensare, operare e vivere. Hanno essi di più adottato un altro pregiudizio letterario, sorgente inesausta di errori, nel rintracciare il risorgimento della coltura dell'ingegno in Italia. Suppongono che colle incursioni de' barbari tutta essa si estinse, tutta finì a un tratto, e ritornò l'antica confusione degli elementi. Ma non riflettono che i barbari non furono una fiamma contemporanea che tutto in un punto solo divorò e ridusse in cenere. Mentre fumavano varie città combuste, alcuna ne rimaneva intatta, e l'incendio là si spegneva, quando qua divampava. Ora in tal successione d'incendi la coltura perseguitata e fuggiasca ancora giva qua e là lasciando di sé desiderio e qualche striscia di lume benché moribonda, che quando non altro ne conservava la memoria. Fortunatamente contribuì a conservarla alcun intervallo di tranquillità. Contenne di tempo in tempo gli attentati della barbarie un Teodorico, un Rotari, un Luitprando, un Arechi,[1] un Carlo Magno, un Ottone. Se la Lombardia inondata, desolata e schiava attendeva la pace di Costanza per godere un'ombra di libertà, le nostre provincie contavano diverse repubbliche quasi indipendenti non allagate, non ridotte a un deserto, non totalmente imbarbarite, le quali conservarono ancorché in parte guasti molti semi delle antiche cognizioni. Salerno nel secolo più infelice, nel X, era la reggia magnifica de' propri principi e fioriva singolarmente nella medicina. E quando i Saracini siciliani passarono ad insultarla, i Normanni vennero, vinsero e fondarono un gran regno, e non distrussero, ma fabbricarono sulle conservate memorie della coltura.

III

[*Italianità della poesia petrarchesca.*][2]

. . . Quanto al Petrarca che nobilitò ed abbellì la poesia italiana nel genere lirico ed amoroso quanto Dante la sublimò nel grande e l'animò nel satirico; c'invita a parlar di lui alcun poco per vendicarlo di alcuni giudizi diretti a minorarne la gloria. Ed è ben giu-

1. *Arechi*: duca longobardo di Benevento, morto nel 787. 2. Dalle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, ed. cit., III, pp. 81-93.

sto che a lui si consacri qualche foglio di quest'opera per gratitudine di aver egli preferita Napoli a Roma e a Parigi per udire il giudizio sul suo merito poetico, ed a molti poeti italiani ed oltramontani suoi contemporanei anteposti i nostri sulmonesi e napoletani.[1]

Strano sembra a chi ben legge le *Rime* del Petrarca, che dopo il Bembo alcuni italiani abbiano asserito ch'egli studiasse la poesia provenzale. Stranissimo che Saverio Bettinelli, il quale, per dipignere in grande e per mostrarsi scrittor robusto, cerca animare l'epoche del risorgimento degli studi colla filosofia, ritrovi poi la cagione dell'«eccellenza», della «grazia», della «finezza poetica» del Petrarca là dove men dovrebbe rintracciarla, cioè ne' disordini, nella licenza e nell'effeminata urbanità della corte d'Avignone, vale a dire in quelle cose che atte anzi sembrano ad immollar le ali dell'entusiasmo. «Nella Provenza e nella corte papale» egli dice «Petrarca trovò esempio ed incitamento al suo poetare».[2] «Incitamento», sì, perché nulla più stimola l'uomo di genio che vede più oltre della sua età, a tramandar fuori di sé quel sacro fuoco che l'accende, quanto il vedere la facoltà prediletta da mani volgari strapazzata. L'altrui traviamento e mediocrità oh come incita a fregiarsi di un lauro non ancor toccato! «Esempio», no, perché Petrarca apprese ne' propri lari, in Italia, gusto più fine e vide migliori scorte. Splendeva, quando egli venne al mondo, un cielo più depurato in Italia. Più non era il tempo in cui i migliori italiani illustravano la lingua provenzale adoperandola per la poesia. I trovatori del XII e XIII secolo cominciavano a tramontare. L'accademia di Toronetto e la «Gaia Scienza di Tolosa»,[3] e tutto il corredo dell'erudizione provenzale spiegato nel *Risorgimento* per adornarlo, se conservava la propria celebrità oltramonti, in Italia più non destava l'invidia poiché comparvero le tre can-

1. Veggasi su di ciò una sua lettera pubblicata dal dotto abate de Sade nel tom. III delle *Memorie della vita di Francesco Petrarca* (N. S.). Allude alla *Fam.*, XIII, 7, indirizzata a Pietro, abate di San Benigno, e in particolare al passo di questa lettera che il Signorelli traduce più avanti. 2. *Risorgimento*, parte II, c. III, pag. 80 (N. S.). Cfr. *Opere*, ed. cit., IX, 1799, p. 129. 3. *L'accademia . . . Tolosa*: allude all'accademia tenuta intorno al 1300 nell'abbazia di Toronetto e alle gare poetiche («jeux floraux») indette dal 1323 in avanti a Tolosa da sette rimatori che si dicevano «mantenedors del gay saber», ossia della «gaya sciensa», la teorica d'amore già elaborata nella scuola provenzale.

tiche dantesche. Petrarca, nato nel 1304, crescendo si nutriva delle robuste dipinture dell'Alighieri e della lirica dolcezza di Cino da Pistoia. Gl'inspirarono i suoi coetanei compatriotti l'amore dell'erudizione latina, ed accesero nel giovanetto cuore vivide fiamme di leggiadra invidia, onde sursero i semi della futura sua grazia e finezza poetica. Finì di assicurarne il gusto il dotto Barlaamo[1] con additargliene i veri fonti ne' greci esemplari e con insegnarli ad investigare le bellezze di Platone e di Omero.

Pieno il petto di greca e latina sapienza, di ammirazione per Cino e più per Dante, di amore pel nativo idioma di cui tutta comprendeva la forza e la venustà nascente, e soprattutto di quel genio grande che sorge in noi colla felice organizzazione, e che da chi nol sortì per natura non si trova né dentro né fuor di casa, né con oro si merca, né con diplomi si ottiene, né colla spada o col cannone si conquista; Petrarca passò le Alpi e apparve nella Provenza. E che vi apprese in poesia? che vi trovò? Io mel rappresento in mezzo agl'istitutori della «Gaia Scienza», tra' parlamentari[2] della «Corte d'Amore», tra' giudici delle «tenzoni», porgendo l'udito a' nuovi modi de' giuglari[3] provenzali. Apparentemente egli in essi non vide che un giuoco scenico della poesia, non la poesia stessa; un pinger di maniera non naturale, non vero; né dové per essi dimenticare l'armonico verseggiar di Dante, l'aurea elegante maestosa semplicità virgiliana, l'energia oraziana e l'eloquio di Platone e di Tullio. Firenze dové presentarglisi al pensiero: gli occhi suoi talvolta si volsero all'ingiù cercando lung'Arno i patri cigni. I provenzali Arnaldo e Folchetto e Sordello, rimator provenzale nato in Mantova, potevano sfuggire di esser da lui rapidamente comparati a Cavalcanti, a Cino, al cantor di Ugolino? Più di una fiata non dovette dire a se stesso: «Dov'è la meravigliosa evidenza, l'armonia perenne, il robusto colorito della gran *Commedia*? Perché qui non si studia Tullio e Platone, Virgilio ed Orazio, o studiandosi perché non s'imitano?[4] Non è dunque da stupirsi se qui si parli un linguaggio ben diverso dall'amante

1. *Finì . . . Barlaamo*: il Petrarca pensò in effetti di poter apprendere il greco dal monaco calabrese Barlaam, col quale si trovò ad Avignone nel 1342 e nel 1346-1347, ma sembra che l'insegnamento non sia andato oltre i primi elementi. 2. *parlamentari*: partecipanti. 3. *giuglari*: italianizza il provenzale *joglar*, «giullare». 4. Il signor di Fontenelle nella *Storia del teatro francese* confessa che i rimatori provenzali verseggiavano per abito amorosamente senza curar di Greci e di Latini (N. S.).

di Beatrice, se qui non si sospiri con quel dolce patetico onde fu pianta Ricciarda».[1]

«Veggio ben io» egli poté aggiugnere «su qual perno si aggiri il rimar de' trovatori. Delicatezze argute, arzigogoli dello spirito più che slanci di cuore appassionato; bellezze ipotetiche di convenzione più che spontaneità inspirata dalla natura; artificio nella forma delle noiose sestine e delle ballate e de' madrigali più che verità e scelta di concetti; sonetti epigrammatici più che pindarici; non sublimità nuova nelle canzoni, non epico suono ne' capitoli lontani dalla mollezza, in cui si congiunga alla forza dantesca un colorir gaio e gentile, di cui Cino abbozzò l'immagine. La patria lingua docile, pieghevole, armoniosa per natura, tutto abbellirà, s'io voglio, quanto quassù si ammira. E bene io ne farò saggio alcuna fiata mostrando di poetare alla lor maniera negli amorosi deliri; s'io a lor non discendo, quando mai a Dante essi s'innalzeranno? Cercherò una o due delle loro "trove"[2] più pregiate, le animerò colle tosche maniere dandole quell'armonia metrica che ricusa di ricevere la costituzione del loro idioma; essi vi si delizieranno per ciò che loro parrà produzione del paese, ed intanto si addimesticheranno alla maniera italiana. Messer Jordi, per esempio, poeta valenziano del XIII secolo,[3] dice in una sua "trova":

E no he pau, e no tinc quim guarreig,
vol sobre el cel, e nom movi da terra,
e no strenc res, e tot lo mon abras.

Io presterò a questo pensiero oltramontano armonia, legiadria, nobiltà novella in simil forma:

1. Petrarca in effetto mostrò di pensar così quando nella sopracitata lettera rapportata dall'abate de Sade, affermò che dall'Inghilterra, dalla Francia, dall'Alemagna, dalla Grecia de' suoi tempi gli piovevano sopra tanti versi di poetastri che si strisciavano pel suolo, e che solo in Italia trovava buoni poeti (N. S.). Cfr. a p. 637 la citazione di questo passo petrarchesco e la nota relativa. *Ricciarda* è certo un errore di memoria per Selvaggia, la donna cantata e pianta da Cino. 2. *trove*: italianizza il provenzale *troba*, «maniera di trovare, di poetare»; quindi, «componimento poetico». 3. *Messer Jordi . . . secolo*: in realtà, come poi dimostrarono gli eruditi spagnoli Sarmiento e Sanchez, l'imitatore non è il Petrarca, ma lo Jordi, vissuto non nel secolo XIII, ma due secoli dopo (cfr. sulla questione G. Andres, *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*, Venezia, Antonelli, 1830, I, parte I, pp. 455-64).

Pace non trovo, e non ho da far guerra, . . .
e volo sopra il cielo, e giaccio in terra;
e nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio.[1]

I Provenzali mi leggeranno, e mi fia caro poiché qui ora dimoro; forse alcuna bella di Avignone se ne compiacerà, e mi udirà cantare in mia favella. Prevedo che giugnendo a' posteri questi concetti studiati, queste manifeste attillature parranno ripugnanti alla verità e alla passione; taluno me ne riprenderà; qualche valenziano o catalano o provenzale ne trionferà ancora.[2] Ma quel fuoco novello che tutto mi riscalda, quelle idee più nobili che attingo nella filosofia di Platone, quelle immagini che mi presenta la natura, quel bello delle greche e delle latine forme che mi rapisce, già mi eleva sopra ciò che mi circonda, m'infonde nuovo gusto ed una leggiadria originale ignota a' *parlamentari*[3] oltramontani. Se non m'inganna il nume che mi riempie, io ne trasmetterò sì gran parte nelle mie rime che i posteri ben comprenderanno che io scherzo imitando alcuna volta i rimatori della Provenza per divertimento, per capriccio, per far prova del mio idioma in ogni forma, come essi forse faranno col tempo imitando e traducendo, e forse scempiatamente, i barbari cantori celtici e gli orientali; ma si avvedranno poi che io cerco l'immortalità per sentiero migliore».

Petrarca di fatti così pensò, giacché veggiamo quanto si di-

1. Petrarca, *Rime*, CXXXIV, 1 e 3-4. 2. Saverio Lampillas, erudito catalano esgesuita, trionfa appunto nel tomo II del suo *Saggio apol[ogetico]* perché Petrarca trascrisse l'indicato pensiero di messer Jordi; e ne deduce che i suoi paesani avevano influito «ai progressi della poesia italiana» e alla gloria del Petrarca. Ciò che soggiugniamo mostrerà al pubblico in che sia posta la vera poesia petrarchesca (N. S.). Francesco Saverio Lampillas (1731-1810), venuto a Genova dopo l'espulsione del suo ordine dalla Spagna, è noto soprattutto per il *Saggio storico apologetico della letteratura spagnuola*, in sei volumi e pubblicato fra il 1778 e il 1781, nel quale, polemizzando col Tiraboschi, col Bettinelli e col Napoli Signorelli, ribatte le accuse relative alla dannosa influenza degli scrittori spagnoli prima sulla letteratura latina (Seneca, Lucano, Marziale, ecc.), e poi sulla letteratura italiana del Seicento. Le risposte del Tiraboschi e del Bettinelli con le controrisposte del Lampillas furono raccolte in un volume pubblicato a Roma nel 1781. Ma il più acerrimo avversario del Lampillas fu il Napoli Signorelli, che, a quanto pare, proprio a questa polemica dovette l'allontanamento dalla Spagna (cfr. C. G. MININNI, *P. Napoli Signorelli*, cit., pp. 84-93). 3. *parlamentari*: cfr. p. 632 e la nota 2.

lunghi dalla maniera provenzale quel gran gusto che spiegò nelle impareggiabili sue canzoni. E che ha che fare colle «trove» di messer Jordi e colle «tenzoni» provenzali la bellissima graziosa dipintura della sua donna a piè di un albero nella canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, cui nulla adegua se non qualche tratto maestrevole del pennello del Correggio? Qual trovatore ebbe mai idea del seguente ben noto quadro?

Da' bei rami scendea
(dolce nella memoria)
una pioggia di fior sovra il suo grembo;
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già dell'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual sulle trecce bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel dì al vederle.
Qual si posava in terra, e qual sull'onde,
qual con un vago errore
girando parea dir — qui regna Amore.[1]

Quando mai si seppe a' suoi dì oltramonti nobilitar più altamente l'oggetto dell'amorosa fiamma?

In qual parte del cielo, in quale idea
era l'esempio, onde natura tolse
quel bel viso leggiadro in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea?
Qual ninfa in fonte, in selva mai qual dea
chiome d'oro sì fino all'aura sciolse?
quando un cor tante in sé virtudi accolse?
Benché la somma è di mia morte rea.
Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi di costei giammai non vide,
come soavemente ella li gira.
Non sa come Amor sana, e come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
e come dolce parla, e dolce ride.[2]

Dove si vede arte pari a quella che si pone nell'altro bellissimo sonetto

1. *Rime*, CXXVI, 40-52. 2. *Rime*, CLIX.

Chi vuol veder quantunque può natura,[1]

per invogliar chi legge a veder la sua donna? Si è mai più vagamente animato il passeggiar semplice ed il mirar della donna amata prima che Petrarca l'insegnasse col sonetto

Stiamo, Amore, a veder la gloria nostra?

Io non posso non trascriverne i ternarii;

L'erbetta verde e i fior di color mille
sparsi sotto quell'elce antica e negra
pregan pur che il bel piè li prema e tocchi.
E il ciel di vaghe e lucide faville
s'accende intorno, e in vista si rallegra
d'esser fatto seren da sì begli occhi.[2]

Ma si contenta egli delle idee che gli sugerisce la natura? Egli segue la sua donna sin nell'ingresso del Paradiso. Leggasi il sonetto

Gli angeli eletti e le anime beate.[3]

E come meglio dipingere l'amorosa invidia ch'egli porta alla terra ed al cielo che la posseggono? Leggasi il vago sonetto

Quanta invidia ti porto, avara terra.[4]

Tronchiamo questo piacevole esame, che oramai ci fa perdere troppo camino, dopo avere additata la grata visione dipinta nel sonetto

Levommi il mio pensiero in parte ov'era,

trascrivendone la leggiadrissima chiusa:

Deh, perché tacque, ed allargò la mano,
che al suon de i detti sì pietosi e casti
poco mancò ch'io non rimasi in cielo.[5]

Questo è Petrarca, l'inimitabile, il non traducibile Petrarca, e non il traduttore di tre versi di messer Jordi. Ma questo Petrarca non abbisognava della mollezza licenziosa della corte avignonese, che, con pace del cav. Bettinelli, non gli porse veruno esempio

1. *Rime*, CCXLVIII. 2. *Rime*, CXCII, 9-14. 3. *Rime*, CCCXLVI. 4. *Rime*, CCC. 5. *Rime*, CCCII, 12-4.

di simil poetare. Noi converremo con lui e col suo confratello Lampillas tosto che ci adducano le poesie provenzali e valenziane onde possono esser tratte queste bellezze originali del poetar petrarchesco. Ma la fonte provenzale non getta di queste acque, ed altronde spiccia la vena della leggiadria del Petrarca e della sublimità dell'Alighieri. Quei che non sono nemici della storia, osserveranno che, nel fiorire della poesia italiana mercé di questi due grandi ingegni, divenne roca ed in seguito ammutolì la provenzale. L'apologista Lampillas pretese che questa decadde nella Provenza al mancar de' principi catalani. E bene: perché però non conservò le antiche sue glorie in Aragona e in Catalogna? Perché la «Gaya Ciencia» e le poesie di Febrer e di Ausias Marc[1] non tolsero il primato a quelle di Dante e di Francesco Petrarca?

Si diffuse per l'Europa lo splendore di sì begli astri, e sparvero le facelle nebulose che producevano un debole crepuscolo. Petrarca dà motivo di andar fastose del suo giudizio le città che prescelse. Tra gl'Inglesi, i Francesi, i Tedeschi, i Greci e gl'Italiani stessi, egli trovò poeti veri in ben pochi paesi. «Se non m'acceca» egli scrive nella mentovata lettera «l'amor della patria, io ne veggo in Firenze, in Padova, in Verona, in Sulmona, in Napoli; mentre altrove veggo sol poetastri che strisciano pel suolo»[2]...

IV

[*L'amore della libertà, primario movimento della natura umana.*][3]

Per risalire all'origine di un disordine uopo è formarsi chiara idea del principio dell'ordine. Per vedere se una costituzione siesi alterata con vantaggio o detrimento del pubblico bene, che è lo scopo di un buon governo, bisogna investigare il principio onde

1. Andreu *Febrer*, poeta catalano della prima metà del secolo XV, noto, più che per le sue poche liriche, per una traduzione della *Divina Commedia*; Auzias *March* (1397-1459), il maggior lirico catalano del Quattrocento, continuatore della tarda tradizione provenzale della scuola di Tolosa. 2. Cfr. Petrarca, *Fam.*, XIII, 7, 15: «unum est quod patrie mee gratuler cui inter infelix lolium et steriles avenas toto orbe diffusas, aliquot iuvenum ingenia feliciora consurgunt, nisi me amor fallit, non inaniter fontem potura Castalium. Tibi quoque dilecta Musis Mantua, tibi Patavum, tibi Verona, tibi Cimbria, tibi Sulmo meus gratulor et tibi, domus Maronea Parthenope, dum alibi poetantium novos greges incertis tramitibus late vagos, semper aridos sitientesque conspicio». 3. Dalle *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, ed. cit., IV, pp. 6-13.

muovesi ad operare ne' diversi governi ogni individuo. Montesquieu, quell'illustre pensatore del secolo XVIII, che volle additarci il codice della natura manifestando *Lo spirito delle leggi* delle nazioni, ravvisò diversi principii di azione nelle tre principali forme di governo, il *timore* negli stati dispotici, l'*onore* nelle monarchie e la *virtù* nelle repubbliche. Ma portando lo sguardo filosofico nell'ultima sorgente delle verità, cioè nell'intimo del cuore umano, si vedrà che questi diversi principii discendono come semplici effetti da una cagione singolare che muove ogni uomo. Ben ciò vide l'Elvezio;[1] il vide l'incomparabile Filangieri;[2] e mostrai nel passato secolo di vederlo anch'io.[3] Il leggitore vedrà in che cosa io discordai da sì illustri pensatori. Unì l'autore della *Scienza della legislazione* i tre principii del Montesquieu sotto l'unica universal cagione dell'*amor del potere*, seguendo in ciò le tracce dell'autore dell'*Esprit*, che diede agli uomini tutti un desiderio di *esser despoti*.[4] Ma prima dell'*amor del potere*, del *dispotismo*, non vi è un movimento che lo precede e che ha maggior diritto ad essere unica universal cagione? Un'analisi più metafisica mostrerà che il primo grado di *piacere* a cui si aspira, sia quello di non esser soggetto, da cui discende poi l'altro più complicato e più pernicioso di soggettar gli altri, che mette in contrasto tutti con tutti. In vece dell'*amor del potere* del Filangieri, che è l'*amor del comando* dell'Elvezio, la cercata cagione che unisce i nominati principii e che precede qualunque altro desiderio, è per me l'*amore della libertà*, primario movimento inerente all'umana natura che opera ancor quando non s'intende.

Non ci vuole una lunga dimostrazione a convincere che il *piacere* sia il motivo determinante che dopo dell'amore della vita risveglia in noi l'idea e l'amore della libertà sin dall'infanzia. Un'occhiata serena dentro di noi stessi basta a provarlo. La prima passione che si fa sentir nel bambino, è quella ch'egli mostra per

1. Nell'*Esprit*, nel cap. 17 del III discorso (N. S.). 2. Nella *Scienza della legislazione* (N. S.). 3. Nel tomo IV, pag. 6 di quest'opera, uscito nel 1785 (N. S.). 4. «Ce désir prend la source dans l'amour du plaisir, et par consequent dans la nature même de l'homme. Chacun veut être le plus heureux qu'il est possible; chacun veut être revêtu d'une puissance qui force les hommes à contribuer de tout leur pouvoir à son bonheur: c'est pour cet effet qu'on veut leur commander» (N. S.). Cfr. Helvétius, *De l'esprit*, discorso III, cap. 17, Amsterdam 1761 (I edizione 1758), I, p. 441.

l'alimento che la natura gl'insegna a cercare negli oggetti vicini. Quella che dopo di questa si disviluppa è la passione della libertà di soddisfarsi. L'attitudine del suo corpo, i movimenti tutti manifestano la brama di frangere gl'impacci delle fasce per appressarsi all'oggetto che l'invita. Egli co' vagiti richiama la facoltà che gli s'impedisce di toccar la fiamma, e palesa l'affetto nascente per la libertà di operare ed il piacere che attende dall'appagarla. Noi pensiamo a godere della libertà prima che a torla altrui. Prima che l'uomo si accorga di esser soggetto, si vede nascer in lui l'idea della *libertà*, la quale non lede gli altrui diritti: nasce l'idea del *potere* e del *comando* dei due celebri scrittori più tardi dalla conoscenza dello stato sociale, e per natura tende all'oppressione. Prima de' Montezumi ed Atabalipi[1] corteggiati dalle serve nazioni, errano per gl'immensi boschi americani quasi solitari i selvaggi cercando di sussistere nell'indipendenza colla caccia e colla pesca. Poiché ci avvediamo di esser soci, noi non cangiamo natura, né perdiamo la cara rimembranza di quel diritto primitivo di non esser comandati; e con ogni sforzo ne' vari governi cerchiamo di conservarlo. Per non perderlo tutto, ne cediamo di buon grado una parte: poco, come si spera, nelle società popolari; un poco più e da' più nelle aristocratiche; molto e da tutti nelle monarchie; quasi tutto e con minor fiducia nelle dispotiche.

Per questo amore di libertà coltiviamo la *virtù* nelle repubbliche, come quella che più di qualunque principio motore sostenendo il diritto di ciascuno alla libertà, inspira l'amor della patria, e conduce eziandio a partecipare dell'autorità. Per esso nelle monarchie ravvisando nel sovrano la sorgente, per così dire, del favore, il quale può assicurarci e raddoppiare la libertà qualunque sia che ci rimane, aspiriamo a fregiarci di quel segno distintivo, che ingrandisce agli occhi della moltitudine colui che ne partecipa, ed in ciò ponghiamo l'idea dell'*onore*, la quale non escludendo la virtù, ci fa agire in tal forma di governo. Per l'istesso amore di libertà che ci sembra vicina a pericolare in tutto sotto di un despota, si eccita in noi il *timore* di una possanza arbitraria che sì gran parte ha soggiogata della libertà universale. Io veggio nella stessa voglia di divenir despota additata dall'Elvezio, se-

1. *Montezumi ed Atabalipi*: cioè i monarchi assoluti come Montezuma, re del Messico (1440-1464), e Atabalipa o Atahualpa (morto nel 1533), re del Perù.

guito dal Filangieri, operare con vigore anticipatamente l'amor primitivo della libertà. Questo c'infonde il desiderio di partecipar comunque della suprema potestà come mezzo più sicuro di conservar la nostra libera e più che si possa felice sussistenza. Io veggo in più di un petto tacer talora l'amor del potere e del comando, ma non mai quello della libertà; sempre si vuol esser libero, sovente si vuol comandare. Elvidio, Trasea[1] ed altri prodigi di eroismo e di virtù, sotto la tirannide più tremenda e capricciosa di alcuni primi imperadori romani, rinunziarono al potere e non alla virtù e alla libertà. Decio che si precipita nella voragine, usa del diritto di libertà per salvar la patria col proprio sacrificio, e morendo abbandona ogni idea di autorità. Forse un inglese col privarsi dell'esistenza vorrà mostrare di partecipare del potere, ma comincia dal reclamare la libertà di correre al ponte di Tamigi.[2]

Allorché da lungi ressero queste provincie i principi spagnuoli per mezzo de' viceré, la libertà universale e particolare si trovò scossa impetuosamente da venti opposti che spiravano da diverse parti. Pieno il sovrano della propria potenza volea esercitarla senza molti ceppi tanto riguardo a' vassalli tutti in queste terre, quanto riguardo a chi pretendeva in esse partecipar del potere di lui. Il pontefice sosteneva gli antichi suoi diritti che credeva di derivare dalle investiture, e pensava a' mezzi di dilatarli. I grandi baroni non lasciavano di presumersi regoli pressoché indipendenti. Il popolo di Napoli tratto tratto ricalcitrava, e supponeva di potere ancora dar la legge ai tribunali ed a' ministri, come seguì al tempo di Margherita e di Ladislao fanciullo. I viceré investiti di una potestà superiore alla classe de' baroni e alla magistratura, senza lasciare le passioni e gl'interessi di un privato, e (si può aggiugnere) colla facoltà di eludere le private e le pubbliche rimostranze come secreti confidenti del gabinetto del principe, destavano ne' soggetti l'impazienza del giogo.

1. *Elvidio* Prisco e il suocero di lui, *Trasea* Peto, furono tra i più austeri rappresentanti dell'opposizione senatoria nel I secolo d. C. 2. *correre al ponte di Tamigi*: per suicidarsi.

DA «DELLE MIGLIORI TRAGEDIE GRECHE E FRANCESI»

[*Classici e classicisti.*]

Certi italiani e l'erudito ex-gesuita spagnuolo Andres,[1] i quali, dietro le tracce del Voltaire[2] e di altri oltramontani, ripresero il Trissino ed altri nostri tragici cinquecentisti singolarmente per certo «languore» acquistato, al loro dire, dall'«imitazione de' Greci», soffrano che io il dica, essi non lessero o non ben lessero i greci tragici. Né dico già che in qualche greca favola tal languore non vi si scorga, specialmente in quelle che abbondano soverchio di esseri allegorici. Nego bensì senza veruna esitanza che esso siasi difetto insito naturalmente e necessario del tragico teatro greco; e sostengo che si appartenga a qualche tragico assettatuzzo simile al molle Clistene proverbiato da Aristofane,[3] che non seppe guardarsene. Che se talora avviene che non a torto si noti ne' cinquecentisti italiani la rimproverata languidezza, essa, secondo me, da tutt'altro derivò che dall'imitazione de' Greci. Furonvi essi indotti per lo più dalla copia stessa della propria erudizione. Sacrificarono talvolta la verità richiesta dalla passione al piacere d'inserire in una patetica situazione una frase o una ma-

Compiuta a Milano nell'inverno del 1804, durante i ritagli di tempo che gli lasciava il suo incarico di riordinatore della biblioteca di Brera, questa opera fu pubblicata col titolo *Delle migliori tragedie greche e francesi, traduzioni ed analisi comparative*, a Milano, presso la Stamperia e Fonderia Al Genio, in tre tomi: il primo (contenente le traduzioni in versi sciolti dell'*Ippolito coronato* di Euripide e della *Fedra* di Racine, con un'analisi comparativa delle due tragedie) e il secondo (che comprende le traduzioni della *Merope* e dell'*Orfano della China* del Voltaire, precedute da una *Storia, frammenti ed analisi dell'argomento del Cresfonte*, cioè del tema tragico di Merope) nel 1804; il terzo (che contiene le traduzioni dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e di quella del Racine, con un'analisi comparativa delle due tragedie) nel 1805. Le pagine qui riprodotte sono tratte dal tomo III, pp. XXIV-XXVII.

1. Cfr. *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*, Venezia, Antonelli, 1830, I, parte I, pp. 543-4: «l'attaccamento agli antichi maestri li fece bensì regolari e ordinati, ma non li liberò dalla freddezza e dalla lentezza dell'azione, che or ne rendono stucchevole la lettura, e che affatto intollerabile ne renderebbero la rappresentazione». 2. Cfr. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, in *Oeuvres*, IV, Paris, Hachette, 1891, p. 6. 3. *Clistene*: un ateniese deriso per la sua effemminatezza da Aristofane (cfr. *Nub.*, 355, e altrove) e da altri commediografi greci.

niera di qualche classico greco o latino. L'arte oratoria che possedevano a meraviglia, li sedusse non rare volte, ed aspirarono a mostrarla soverchio là dove conveniva sentire e far sentire, appassionarsi ed appassionare. Amatori, com'erano ancora a que' dì, di manifestar l'arte, di saper far versi numerosi e sonori e maestosi, questa medesima li menò oltre i confini dell'armonia drammatica. Simili pregi sul teatro sovente intempestivi, e non già, come si disse e si trascrisse senza mai esaminare, l'imitazione de' Greci, apportò talvolta il languore che si censura ne' tragici cinquecentisti.

Ma quale languidezza hanno alcuni nostri troppo eruditi cinquecentisti, che non venga sorpassata da quella che osservano gli stessi Francesi nel *Sertorio*, nel *Pertarite*, nella *Sofonisba*, nell'*Edipo*, nell'*Agesilao*, nel *Pompeo* stesso di P. Cornelio, a cagione della galanteria monotona che ne deturpa i tragici colori? Qual maggior languore degli amori dell'*Elettra* del Crebillon,[1] di Filottete e di Giocasta nell'*Edipo* del Voltaire, di Porzio, di Marco, di Giuba, di Marzia, di Lucia, di Sempronio nel *Catone* dell'Adisson? Per questo tedioso languore appunto il dotto sig. Dacier[2] diede a simili componimenti il titolo non di tragedie, ma di commedie melanconiche. Essi intanto, che languidi pur sono senza contrasto, non attinsero certamente codesto languore, che gli avvelena, nell'imitazione de' Greci. Desistano dunque gli antiellenisti dal copiarsi l'un l'altro e dal ripetere per pappagallesche giacolatorie le invettive inserite nelle *Varietà* delle gazzette oltramontane, nelle quali si riprende negli Italiani l'imitazione della greca languidezza. E voi, illustri letterati di primo ordine, voi Zeni, Maffei, Lami, Tiraboschi, voi dotti Pisani del secolo XVIII, che miraste sempre con venerazione i Greci, ma che talvolta scendeste, come pur fece il Baile, a spargere la vostra erudizione in qualche foglio periodico,[3] perdonate a' modernissimi gazzettieri o giornalisti che dir

1. Prosper Jolyot de *Crébillon* (1674-1762), autore di tragedie romanzesche e convenzionali. 2. André *Dacier* (cfr. la nota a p. 71), il filologo francese più volte ricordato, e i cui giudizi il Napoli Signorelli cita spesso con lode, insieme con quelli della moglie Anne Lefèvre, nelle sue pagine polemiche in difesa della poesia classica. 3. *Zeni . . . periodico*: Apostolo Zeno fondò e diresse tra il 1710 e il 1718 il «Giornale de' letterati d'Italia»; Scipione Maffei, dopo aver collaborato alla suddetta rivista, pubblicò tra il 1737 e il 1740 le «Osservazioni letterarie»; Giovanni Lami fu il principale compilatore delle «Novelle letterarie» di Firenze (1740-1768); Girolamo Tiraboschi fu prima collaboratore e poi direttore del «Nuovo gior-

si vogliano, se ardiscono scagliarsi contro i Teocriti, i Sofocli, gli Eschili e gli Euripidi; essi li conoscono per pura volgare tradizione, come i Caffri e gli Eschimali;[1] essi empiono di ciance i loro scartocci; essi scrivono per vivere, mentre abborriscono la zappa a cui la natura gli fece nascere.

nale dei letterati d'Italia» di Modena (1773-1790); i *dotti Pisani del secolo XVIII* sono i professori dell'Università di Pisa che, sotto la direzione di Angelo Fabroni, collaborarono tra il 1771 e il 1796 al «Giornale dei letterati» di Pisa. Il Bayle è ricordato per le «Nouvelles de la république des lettres» da lui pubblicate in Olanda. 1. *Eschimali*: Esquimesi.

GIAN FRANCESCO GALEANI NAPIONE

NOTA INTRODUTTIVA

«Per quasi mezzo secolo di questo periodo sono pochi i periodici in cui non si trovino ricordati il nome e gli elogi del Chiarissimo Signor Conte Gian Francesco Galeani Napione di Cocconato» constatava il Foscolo nel suo articolo su *La letteratura periodica italiana* (1824), burlescamente sottolineando la «sonante» imponenza dei nomi e dei titoli dello scrittore piemontese. E da parte sua opponeva a quella vacua fama accademica un giudizio assai severo sull'opera di lui, a cominciare dal trattato sulla lingua italiana, «ricco d'erudizione e non privo di senso comune», ma scritto in modo mediocre e gelidissimo, e «inteso espressamente ad adulare la vanità degli italiani», e concludeva che non avrebbe fatto parola «di questo nobile autore, s'ei non avesse giovato a dare un'idea dell'aristocrazia letteraria, come quello che è il più antico e venerabile fra gli idoli viventi ai quali vien tributata periodica adorazione da' giornalisti italiani», idolo tanto più pericoloso «per il proponimento da lui avanzato di voler istruire i propri concittadini nell'arte difficile di scordare quanto hanno appreso dall'anno 1790 ai nostri tempi». Anche ad un lettore moderno che ripercorra e il trattato sulla lingua e gli altri infiniti scritti del Galeani Napione, non è certo facile sottrarsi alla suggestione di questo spiritoso e amaro giudizio foscoliano, e non avvertire quanto di accademica presunzione, di erudizione oziosa, di retrivo conservatorismo, di monotona freddezza aduggi irrimediabilmente tutti quegli scritti. Ad una meditata considerazione storica, tuttavia, l'opera del Napione può rivelarsi non priva di interesse, oltre che quale testimonianza fra le più significative di tutta una zona della cultura italiana fra la fine del Settecento e il principio dell'Ottocento, anche per qualche aspetto positivo più preciso del generico «senso comune» riconosciutogli dal Foscolo. A questo scopo occorre anzitutto richiamare almeno sommariamente la situazione politico-culturale del Piemonte verso gli ultimi decenni del Settecento, l'ambiente cioè entro il quale si forma e si svolge l'attività del Napione. Di questo ambiente è stato tracciato da qualcuno, soprattutto dal Calcaterra, un quadro assai positivo, in cui si è dato forte rilievo, in particolare, a quei gruppi che si raccolgono intorno alla *Conversazione Sampaolina* e alla *Società*

Filopatria, e che hanno come loro principali esponenti il conte Emanuele Bava di San Paolo, il conte Felice di San Martino, Giuseppe Vernazza, Prospero Balbo, Domenico Azuni, Giuseppe Franchi di Pont e il Napione stesso: ai quali tutti andrebbe riconosciuto il merito di aver elaborato un orientamento politico-culturale che, pur prendendo l'avvio dall'esigenza rinnovatrice dell'Illuminismo, si verrebbe arricchendo di vivi fermenti storicistici e patriottici, tanto da poter essere indicato come uno dei più fecondi preludi al «nostro imminente Risorgimento». In realtà più recenti e spregiudicate ricerche storiografiche hanno persuasivamente dimostrato quanto scarsa sia stata l'efficacia di questi gruppi nella formazione effettiva della coscienza risorgimentale italiana, specie se confrontata con quella, per esempio, della corrente «giacobina», o, tra i Piemontesi stessi, di uomini come il Baretti, il Denina, l'Alfieri, Giambattista e Dalmazzo Vasco, Giovanni Antonio Ranza, che ebbero all'inizio contatti con quei gruppi, ma che poi non a caso preferirono svolgere la loro attività fuori del Piemonte, ovvero furono qui imprigionati dal sospettoso governo. Quel che invece sta soprattutto a cuore ai frequentatori della *Sampaolina* e della *Filopatria*, anche quando cercano di mantenersi al corrente del movimento culturale europeo e propongono giudiziose riforme amministrative, economiche e finanziarie, non è tanto un radicale rinnovamento in senso moderno delle strutture esistenti, quanto piuttosto un loro aggiornamento e snellimento capace di permettere ad esse di affrontare e superare senza troppi danni l'imminente tempesta rivoluzionaria. Allo stesso modo il loro cosiddetto nazionalismo, la loro insistenza sulla italianità culturale e politica del Piemonte e sulla necessità di una unione o federazione degli stati italiani, ha alla sua radice non l'idea di una nazione italiana in senso risorgimentale, bensì da un lato l'antico programma piemontese, che risale ad Emanuele Filiberto, di una espansione del Piemonte verso la penisola, e dall'altro la concezione umanistica, ripresa dal vecchio Bettinelli e dal suo gruppo, del primato culturale e soprattutto letterario italiano. Fatte queste riserve sulla efficacia «italiana» del pensiero e dell'azione di questi «filosofi» piemontesi, nulla poi vieta di riconoscere che nell'ambito della particolare situazione storica del Piemonte, culturalmente arretrato e insieme fortemente minacciato dall'influenza politica e culturale della vicina Francia, essi abbiano esercitato un'opera complessivamente positiva.

Appunto a questi principii si ispira, con una coerenza che è doveroso ammettere, tutta l'attività amministrativa, politica e culturale del Galeani Napione. Nato a Torino il 1° novembre 1748 da una famiglia di funzionari, da poco insignita di titoli nobiliari, entrò a ventotto anni, dopo essersi laureato in legge, nella carriera amministrativa quale impiegato delle Regie Finanze, dove raggiunse nel 1779 il grado di Intendente, nel 1796 quello di Consigliere di Stato e di Sovrintendente degli Archivi, e infine, nel 1797, l'alta carica di Generale delle Finanze, dalla quale però dette le dimissioni dopo qualche mese per non firmare alcuni provvedimenti d'emergenza che non si sentiva d'approvare. A questa sua attività amministrativa si lega tutta una serie di studi e proposte di riforme di carattere soprattutto economico e finanziario, che rivelano, oltre ad una specifica competenza, acquistata attraverso lunghi anni di pratica, dei problemi concreti dell'economia e della finanza piemontese, anche una relativa audacia e modernità. Era convinto, ad esempio, che la formazione dei grandi latifondi – specie in un paese come il Piemonte, fondato su un'economia prevalentemente rurale – fosse causa di conseguenze rovinose, in quanto conduceva alla scomparsa di «una società fissa e stabile tra il padrone e il lavoratore» e quindi da un lato alla miseria e allo scontento dei contadini e dall'altro ad una riduzione del prodotto, funesta per tutto lo Stato; e per ovviare appunto a tali conseguenze, giungeva fino a proporre, richiamandosi al Mably, una riforma radicale delle leggi sulle successioni, che avrebbe dovuto assicurare un frazionamento della proprietà e una più equa distribuzione delle ricchezze. Ancora ad un miglioramento della economia rurale piemontese egli pensava soprattutto quando, in altri scritti, combatteva il vincolismo e propugnava una perequazione dei tributi, che gravavano soprattutto sui contadini; ma non gli sfuggiva il beneficio che il Piemonte avrebbe ricavato anche da uno sviluppo della sua scarsa attività industriale e commerciale, e a tal fine suggeriva una serie di opportuni provvedimenti. Ma, a parte il fatto che tutte queste proposte non sono, considerate nel quadro del pensiero economico italiano, né nuove né particolarmente ardite, e che, nel Piemonte stesso, erano state sostenute con ben più viva forza da Gian Battista Vasco (formatosi nella *Filopatria*, ma poi costretto a rifugiarsi a Milano), bisogna tener presente che esse sono dettate non tanto da sensibilità sociale,

quanto invece, come dichiara più volte l'autore stesso, dalla preoccupazione di impedire nel Piemonte i pericolosi sconvolgimenti sociali che si preannunciavano o stavano già verificandosi in altri paesi: e non a caso, proprio in uno dei suoi scritti economici, egli tiene, per esempio, ad affermare che «non sono le ordinarie entrate, ma l'affezione e il coraggio de' popoli, il valore e l'ingegno de' capi, le armi e i prodotti delle provincie, in una parola son le forze della nazione apparecchiate e disposte e pendenti dal cenno del sovrano che i più stabili, i più vantaggiosi tributi costituiscono».

Dalla stessa preoccupazione si rivelano guidati, a ben guardare, anche i suoi numerosi opuscoli politici. Molto rilievo è stato dato fra questi, dalla storiografia nazionalistica, ad alcuni progetti, presentati a Vittorio Amedeo III o ai suoi ministri, come le *Osservazioni intorno al progetto di pace tra Sua Maestà e le potenze barbaresche* (1780), l'*Idea di una confederazione delle potenze d'Italia* (1791) e la *Memoria sulla necessità di una confederazione delle potenze d'Italia* (1794), dove egli era venuto esponendo e successivamente precisando un suo piano di confederazione dei vari stati d'Italia sotto la presidenza del papa, confederazione attraverso la quale sarebbe potuta, a suo giudizio, rinascere «l'antica potenza e l'antica gloria navale d'Italia», ed essere assicurata l'indipendenza sia del Piemonte che dell'Italia contro le mire espansionistiche dell'Austria e della Francia. Ma quale sia il fondo vero del pensiero politico del Napione, e quanto in particolare sia lontano da una concezione dell'unità italiana in senso risorgimentale, è dimostrato con singolare evidenza da un altro opuscolo, non a caso trascurato dagli storici nazionalisti, che è intitolato *Del nuovo stabilimento delle Repubbliche lombarde*. In questo opuscolo, scritto nel 1797 sotto la pressione degli avvenimenti, e probabilmente ispirato dalla stessa corte torinese, il Galeani Napione combatte, con una violenza insolita in uno scrittore solitamente freddo e paludato come lui, il progetto, che i giacobini della Cisalpina venivano allora elaborando, di una «repubblica sola e indivisibile», e che il letterato piemontese aveva conosciuto specialmente attraverso la pubblicazione (da lui ritenuta scritta da un francese ma in realtà composta da Matteo Galdi) su *La necessità di stabilire una repubblica in Italia*. A questo progetto egli oppone il suo vecchio piano di «una confederazione ben attuata dagli stati attuali»; ma l'aspetto antirisorgimentale del

suo scritto non consiste tanto in questa tesi, quanto nei motivi che egli porta per dimostrare pericolosa quella degli avversari e accettabile e vantaggiosa la propria: nella considerazione, cioè, che un governo unitario repubblicano in Italia significherebbe «darla in preda alla discordia la più sfrenata e sterminatrice, accendere un incendio inestinguibile», significherebbe in altre parole il radicale rinnovamento di quelle strutture prerisorgimentali che invece il piano confederativo del Napione aveva il preciso scopo di conservare. E non è meno significativo che, per rincalzare questa considerazione, egli non si faccia scrupolo di ripetere (come ha dimostrato il Vaccarino) i motivi addotti da un nemico dichiarato dell'indipendenza e dell'unità italiana, quale il Lacretelle.

Durante l'occupazione francese del Piemonte il Napione, pur mantenendosi in disparte e non accettando cariche governative, non si dimostra ostile ad una pace dignitosa con la Francia e neppure rifiuta la legion d'onore offertagli da Napoleone: ma la ragione di questo atteggiamento sarà da cercare non in un'evoluzione in senso democratico, bensì nella persuasione, del resto esatta, che l'avvento di Napoleone al potere significava, se non un ritorno alla situazione precedente, certo la scomparsa dei più gravi pericoli di sconvolgimento politico e sociale. Né di questa relativa acquiescenza a Napoleone gli fecero colpa i Savoia, che al loro ritorno lo riassunsero alla carica di Sovrintendente agli Archivi, e che egli riprese a servire con fedele impegno mostrandosi fermamente ostile ad ogni avventura liberale (condannò decisamente i moti del '21) fino alla morte, avvenuta il 12 giugno del 1830.

La conoscenza dell'attività e delle idee del Napione nel campo politico è, come per altri scrittori di questo periodo, un utile punto di partenza per intendere e valutare la sua opera di storiografo e di critico della letteratura e delle arti figurative, che qui soprattutto ci interessa. Gran parte di questa opera nasce soltanto da un puro e semplice dilettantismo erudito o addirittura da un gusto quasi di grafomane, pronto sempre a buttar giù pagine e pagine sui più svariati e anche più futili argomenti. Se tuttavia si ha la pazienza di scorrere i suoi scritti storiografici e critici, si vede che un motivo vi ritorna se non organicamente, certo con particolare frequenza: il concetto, appunto, delle relazioni fra la vita politica e la cultura, un concetto, si sa, generalmente illuministico, ma che nel Napione si accentua e si precisa entro i caratteri e i limiti propri delle

convinzioni politiche dell'autore. Già nel giovanile, e per il resto poco interessante, *Saggio sopra l'arte istorica* (Torino, Mairesse, 1773), si afferma esplicitamente che «se la storia è l'occhio della politica, . . . si potrebbe dire viceversa che la politica è l'occhio della storia». Appunto all'intento di confermare e documentare attraverso lo studio del passato le sue concezioni politiche – l'idea di una unione italiana promossa e guidata dal Piemonte e quella di rafforzare le strutture preesistenti contro ogni avventura democratica – si ispirano le sue successive ricerche storiografiche che si sollevano dalla pura divagazione erudita. Questo intento si risolve talora più crudamente in libelli di vera e propria polemica e propaganda reazionaria, come ad esempio nel *Paragone fra la caduta dell'impero romano e gli evenimenti del fine dello scorso secolo XVIII* (1819), in cui egli cerca di provare che i Francesi erano stati, sotto tutti gli aspetti, peggiori dei barbari invasori dell'impero romano; ovvero in indagini dettate da ambizioni campanilistiche, come quelle volte a identificare la patria di Cristoforo Colombo col paese di Cuccaro nel Monferrato. Non manca però qualche scritto in cui quel suo proposito si traduce in attente e amorose ricerche sulle tradizioni antiche e recenti del Piemonte, ricerche che vorrebbero fornire i materiali per una storia complessiva della sua regione, per una storia – come egli dichiara in un saggio intitolato appunto *Discorso intorno alla storia del Piemonte* (1791) – «di diverse popolazioni . . . che ciò non ostante si radunarono sotto un solo sovrano, sovrano i cui progenitori ebbero però insino dal Mille, ora più ora meno esteso dominio nelle contrade medesime; . . . di un paese che non ostante un corso di interi secoli di avversità, acquistò quel grado di prosperità, di popolazione, di coltura, di lettere e di estimazion di cui gode al presente». Questo interesse per il caratteristico patrimonio comune di tradizioni politiche e culturali del Piemonte si ritrova nel suo studio sui *Cronisti piemontesi* (1784), come quando si dichiara animato dal consapevole gusto di affondare lo sguardo in quei «secoli privi di luce» ma nei quali «la storia della moderna Europa incomincia», o si compiace di vedere, nelle pagine del cronista della Novalesa, rappresentata «non già una qualunque siasi immagine di grosso, ma que' minuti e dilicati lineamenti, que' costumi, que' modi, quella foggia di pensare e di agire che una età, una nazione rende dalle altre totalmente diversa»; o anche nel trattato *Dell'antica milizia del Piemonte e del modo*

di ristabilirla, in cui lo scopo di trarre dalle riforme militari di Emanuele Filiberto suggerimenti per la costituzione di una milizia nazionale atta ad opporsi agli eserciti rivoluzionari francesi, lo conduce a ristudiare con attenzione quelle riforme.

Nei suoi scritti di critica letteraria e delle arti figurative è stata indicata (ancora dal Calcaterra) quale motivo centrale la cosiddetta dottrina del «Bello ideale». In realtà, a ben guardare, se è vero che egli più di una volta dichiara la sua adesione a questa dottrina, se in qualche punto sembra inclinare verso il concetto di un'arte che dia «riposo» e «quiete» e lasci un «appagamento che innalza l'animo»; si deve poi concludere che il suo pensiero estetico, se proprio di pensiero si vuol parlare, si riduce, come e più che nel vecchio Bettinelli (a cui il Calcaterra, questa volta a ragione, lo riconduce), ai concetti del vecchio classicismo accademico riverniciati superficialmente e confusamente di elementi sensistici e neoclassici. L'aspetto che invece caratterizza la sua attività critica, e che spiega e precisa la sua stessa simpatia per il Bettinelli, per il Tiraboschi, per il Vannetti e in genere per gli esponenti del movimento di reazione classicistica, è non tanto un principio di gusto quanto piuttosto il suo atteggiamento politico, già illustrato, di nazionalista conservatore, preoccupato soprattutto di combattere anche in campo letterario i pericoli che sarebbero potuti derivare dall'infiltrazione e dalla diffusione di motivi stranieri o comunque in qualche modo sovvertitori dell'ordine costituito e delle antiche tradizioni in Italia e soprattutto in Piemonte. Conseguenze negative di questo punto di vista sono certamente la sua costante avversione (del resto condivisa dai suoi amici della *Sampaolina* e della *Filopatria*, e persino da Giambattista Vasco) per l'Alfieri, sottoposto ad una vera e propria requisitoria nella *Lettera a Francesco Benedetti sul merito dell'Alfieri poeta tragico* (1818), e altrove esplicitamente accusato di aver influito con le sue tragedie «sullo stabilimento di quelle italiane repubbliche che ebbero vita sì breve, e di tanti mali furono cagione»; la sua antipatia per la «ruggine» e per «l'antica ferocia ghibellina» di Dante, e per i suoi moderni imitatori, i quali, come il Monti, a questa avevano congiunto «il genio sanguinario straniero»; e ancora il suo aborrimento per i «carmi barbarici usciti dalle foreste de' druidi e tinti di sangue», chiara allusione alle traduzioni cesarottiane, e per l'*Ortis* foscoliano, il cui stile (come quello del Cesarotti) gli sembrava tanto diverso dal suo proprio –

egli dichiarava con involontario umorismo – quanto lo è il sapore dell'acquavite da quello dell'acqua chiara. Ma è anche giusto riconoscere che è questo stesso punto di vista che spinge il Napione a studiare e a porre in rilievo nel quadro della storia letteraria italiana scrittori piemontesi come il Botero, al quale egli dedica un lungo saggio (1781) nato sì anche dal proposito di rivaleggiare in «pompa di stile» con gli elogi del Thomas e, più ancora, di presentare l'autore della *Ragion di stato* come modello di pensiero politico «moderato»; ma pure notevole per le molte notizie raccolte con pazienti ricerche d'archivio e per l'attenzione rivolta agli interessi economici dello storico piemontese; e il Bandello, di cui in un altro saggio (1782-1783) non esita a difendere lo stile dalle riserve classicistiche del Tiraboschi e del Mazzuchelli, e a preferirlo per la sua facilità e disinvoltura a quello del Boccaccio, e di cui più generalmente definisce l'opera come una gustosa e varia rappresentazione della vita del secolo XVI.

Scritti di questo genere non si ritrovano invece tra quelli dedicati alle arti figurative, quasi tutti raccolti nei tre tomi dei *Monumenti dell'architettura antica*, e che, quando non sono pure esercitazioni erudite, si ispirano alla dichiarazione, contenuta nella prima delle lettere riunite nei *Monumenti*, che «il sostanzialissimo punto di conformità che passa tra l'erudizione antiquaria, il genio per le belle cose antiche e gli studi di morale», cioè soprattutto di politica, consiste nello scopo di «schiarire, ordinare e persuadere le antiche verità, difenderle e sostenerle contro il falso sapere e gli speciosi paradossi de' malvagi, non già d'inventar cose nuove». Questo criterio così esplicitamente conservatore spiega per esempio, oltre i frequenti elogi tributati ai principi che protessero le arti come «istromento di buon governo», la preferenza per l'arte romana (a cui sono dedicati due tomi su tre) rispetto a quella greca; l'antipatia dichiarata non solo verso il gotico e il barocco, ma anche verso l'architettura egiziana, in cui egli avverte spiacevolmente «un non so che di mastino e di tetro», paragonando il nascente appassionamento verso quell'arte, con significativo confronto, alla nuova moda dantesca in letteratura; la difesa contro il Milizia, e contro la stessa teoria del «Bello ideale», di Michelangelo, unicamente perché «genio della nazione»; la diffidenza verso il Winckelmann e il Mengs, ai quali vengono anteposti due italiani come il Lanzi e il Visconti.

I criteri a cui si ispira la critica del Napione sono anche alla radice della sua opera più famosa, il trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, pubblicato per la prima volta nel 1791. Fissate le premesse fondamentali che «la lingua è uno dei più forti vincoli che stringa alla patria», e che la nazione che parla una sola lingua sarà «più atta a spiegare nell'originale sua forza l'originale carattere di cui è dotata»; egli applica queste premesse al caso particolare del Piemonte, dimostrando i danni del suo attuale bilinguismo (o trilinguismo, se si tiene conto non solo dell'italiano e del francese ma anche del latino) e sostenendo che l'unica lingua «volgare, colta, naturale» di esso non può essere che l'italiano, sia per l'indole dello stesso dialetto piemontese, sia per l'imponente tradizione letteraria piemontese di scrittori che si sono valsi dell'italiano. Il secondo libro è dedicato alla discussione degli argomenti che si possono opporre all'accoglimento di questa tesi, e in particolare risponde ai sostenitori dell'uso del francese con un ampio elogio della lingua italiana, di cui è posta in rilievo non solo l'armonia e l'abbondanza, ma anche la capacità intrinseca, per quanto poco sfruttata, di essere impiegata in opere di intrattenimento e di divulgazione scientifica; e conclude con un accenno ai motivi politici che consigliano la scelta dell'italiano, e che consistono essenzialmente nella «inclinazione e spirito italiano» propri della storia politica piemontese: inclinazione e spirito che «in nessuna maniera meglio si manifestano che nell'abbracciar unicamente come propria, nel far uso pubblico, letterario e famigliare della lingua d'Italia». Nel terzo libro, infine, l'autore passa ad indicare i «mezzi per render comune e popolare la lingua colta italiana». Tali mezzi dipendono in parte dai letterati, i quali dovrebbero scrivere il più possibile in italiano, limitando l'uso del latino ma tenendo presenti i classici quali modelli da opporre come «antemurale contro la barbarie, il gusto falso, il manierato, il corrotto», e svincolarsi d'altro lato dalla servitù del toscano e della Crusca, «accademia di una lingua municipale»; mentre ai governi spetterebbe il compito di far della lingua italiana la lingua delle corti e della pubblica istruzione, nonché quello di agevolare e regolare la stampa delle opere italiane di qualche pregio.

Come appare anche da questo rapido sommario, non è certo l'originalità teorica che costituisce il pregio del trattato: il concetto, a cui egli soprattutto si appoggia, del rapporto che inter-

corre fra la civiltà, il genio nazionale di un popolo e la sua lingua, è un comune concetto illuministico: anzi (ha giustamente osservato il Puppo) nel Napione questo rapporto non è inteso in modo dinamico, come invece per esempio nel Cesarotti, ma statico, come fedeltà ad una tradizione costituitasi una volta per sempre, in coerenza con il suo pensiero politico e storiografico e in genere con la sua caratteristica forma mentale. D'altra parte il suo purismo nazionalistico, preoccupato di evitare ogni infiltrazione straniera e particolarmente francese, che possa contaminare le «natie bellezze pudiche» della lingua italiana, risale, come del resto è più volte esplicitamente dichiarato dal Napione stesso, al Bettinelli, che in tal senso era venuto orientandosi fin dal 1780. L'aspetto davvero interessante del trattato va invece indicato nella energica e consapevole insistenza dell'autore, sia pure entro i limiti che sappiamo, sull'aspetto politico della lingua e in particolare nell'applicazione di questo concetto al caso specifico del Piemonte, minacciato nella sua esistenza e nella sua italianità dalla suggestione fortissima della lingua francese: un aspetto questo che giustifica almeno in parte (come il Cesarotti acutamente riconosceva) la sua polemica contro il *Saggio sulla filosofia delle lingue*, e che distingue comunque nettamente il pensiero linguistico del Napione da quello di un Vannetti o di un Cesari, guidati soprattutto da ragioni di gusto, e che non a caso finivano per giudicare troppo «lassiste» certe proposizioni dello scrittore piemontese, preoccupato non tanto di attenersi rigorosamente ad un ideale puristico quanto di proporre un tipo di lingua che effettivamente collaborasse a quell'inserimento culturale e politico del Piemonte in Italia, che a lui stava soprattutto a cuore.

*

Manca tuttora una bibliografia degli scritti editi e inediti del Galeani Napione che possa ritenersi definitiva. Elenchi utili ma incompleti sono negli studi del Martini, del Gribaudi, della Fusani e del Fossati citati più avanti. Qui basterà ricordare le raccolte in cui l'autore riunì, negli ultimi anni della sua vita, le opere a cui maggiormente teneva: *Estratti ragionati di varie opere di grido, scritti e pubblicati in diversi tempi, ora raccolti, riveduti e corretti dall'autore*, in due tomi, Pisa, Capurro, 1816 (contiene, fra l'altro, una lunga recensione del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del Barthélemy, la recensione al volume del Milizia *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, e due ampi estratti dalle *Lezioni di belle lettere* del Blair); *Vite ed elogi d'illustri italiani*, in tre tomi, Pisa, Capurro, 1818 (comprende, fra

l'altro, gli elogi del Botero, dei cronisti piemontesi e del Bandello, la vita e l'elogio del Bettinelli, e la vita di Federico Asinari, dove si legge il giudizio sull'Alfieri citato nella Nota introduttiva); *Monumenti dell'architettura antica, lettere al conte Giuseppe Franchi di Pont*, in tre tomi, Pisa, Capurro, 1820; *Opuscoli di letteratura e belle arti*, in due tomi, Pisa, Capurro, 1826 (comprende, fra l'altro, un *Discorso sopra la scienza militare del Tasso* e un *Discorso intorno al canto IV dell'«Inferno» di Dante*). Alcuni scritti economici sono stati pubblicati nella *Raccolta d'opere d'economia politica di scrittori piemontesi*, Torino 1820; e in appendice al volume del Fossati citato più avanti. I più importanti opuscoli politici, l'*Idea di una confederazione delle potenze d'Italia* e *Del nuovo stabilimento delle Repubbliche lombarde* si leggono in N. BIANCHI, *Storia della monarchia piemontese dal 1773 al 1861*, Torino, Bocca, 1877-1885, III, pp. 527-48 e 570-611. L'opera *Dell'antica milizia del Piemonte e del modo di ristabilirla* è stata pubblicata da E. Scala nel volume *Le milizie sabaude*, Roma 1937, pp. 53-125. Sul trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* e sul *Discorso intorno alla storia del Piemonte* si vedano i cappelli alle pagine qui riprodotte.

Manca intorno al Napione un'opera complessiva condotta criticamente. Tali infatti non sono né i profili di L. MARTINI, *Vita del conte G. F. Galeani Napione*, Torino, Bocca, 1836 (che è un «elogio» in stile tacitiano); e di V. GRIBAUDI, *Discorso critico su G. F. Galeani Napione*, Cuneo 1872; e neppure la modesta monografia di L. FUSANI, *G. F. Galeani Napione, vita e opere*, Torino, Tip. Baravalle e Falconieri, 1907. L'opera di C. CALCATERRA, *Il nostro imminente risorgimento*, Torino, S.E.I., 1935, deve essere tenuta presente per le molte indicazioni sia sull'ambiente culturale della *Conversazione Sampaolina* e della *Società Filopatria*, sia sul Napione, ma va adoperata con cautela per le ragioni accennate nella nostra Nota introduttiva. Il giudizio del Foscolo si legge in *Opere*, XI, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 360-1.

In particolare sul pensiero economico del Napione si veda A. FOSSATI, *Il pensiero economico del conte G. F. Galeani Napione*, Torino, Fedetto, 1936. Sul pensiero politico sono importanti le osservazioni limitative di G. VACCARINO, *I patrioti «anarchistes» e l'idea dell'unità italiana (1796-1799)*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 19-24 (a cui si rimanda anche per ulteriori indicazioni bibliografiche sull'argomento). Sul pensiero storiografico qualche indicazione in G. NATALI, *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino, S.T.E.N., 1926², pp. 72-5 (e dello stesso si veda anche *Il Settecento*, cit., pp. 456-7, 461-2 e 1185-7). Sulle idee estetiche e critiche, C. CALCATERRA, *La questione estetica delle «Lettere virgiliane». Dante gotico e il Petrarca creatore dell'italica poesia*, in «Archivio storico per le provincie parmensi», N. S., XXXIV (1934), pp. 7-27, poi in *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 259-80 (in particolare cfr. le pp. 267-74). Sul pensiero linguistico, si veda l'ottimo capitolo di M. PUPPO, *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1957, pp. 83-90 (a cui si rimanda anche per l'indicazione dei precedenti, ma tutti poco notevoli, studi sull'argomento).

DA «DELL'USO E DEI PREGI DELLA LINGUA ITALIANA»

LIBRO I · CAPO I

[*Introduzione.*][1]

Quell'istromento dalla natura all'uomo concesso, per via di cui non solo il piacere ed il dolore si manifesta, ma s'instruisce, si delibera, si persuade, si comanda, e che somministra i segni me-

Nella dedica al conte Felice Durando di Villa, premessa alla prima edizione, compiuta nel 1791, del suo trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, il Napione dichiarava che «sebbene più di dieci anni or sieno passati da ché l'opera già era terminata, le incombenze che *gli* vennero successivamente addossate in due provincie, e le domestiche vicende eziandio» non gli avevano permesso di attendere alla revisione definitiva e alla pubblicazione del suo lavoro. Da tale dichiarazione si trae, e il Napione stesso lo faceva esplicitamente rilevare in una lettera scritta al Bettinelli il 6 dicembre 1801 (e pubblicata da M. G. MACCHIA ALONGI, *Di alcuni carteggi piemontesi col Bettinelli*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze» di Torino, LXXVII, 1941-1942), che il trattato, nella sua struttura generale, sarebbe stato composto prima che uscisse, nel 1785, la prima edizione del *Saggio sulla lingua italiana* del Cesarotti; anche se non resta del tutto eliminato il sospetto, affacciato appunto dal Cesarotti nella sua *Lettera* al Napione (cfr. in questo volume, pp. 457-68), che lo scrittore piemontese, almeno nella revisione della sua opera, abbia potuto tener presente il *Saggio* cesarottiano anche per confermare e precisare alcune idee – la polemica contro la tirannia della Crusca, il concetto di una lingua insieme «colta» e «popolare», ecc. –, così come lo tenne presente per discuterne in alcuni appositi paragrafi varie affermazioni con le quali non consentiva. Il trattato fu dunque pubblicato per la prima volta a Torino (Balbino, 1791), in due tomi contenenti anche alcuni scritti minori relativi all'argomento trattato nell'opera maggiore (una *Lettera* del Tiraboschi all'autore e la *Risposta* di questo, e una lunga *Lettera* del Napione al Bettinelli intorno al discorso del de Velo *Sulla preminenza di alcune lingue e sull'autorità degli scrittori approvati e dei gramatici*), e inoltre il *Discorso intorno al modo di ordinare una biblioteca scelta italiana* e il *Discorso intorno alla storia del Piemonte*. Una seconda edizione del trattato e degli altri scritti minori, «diligentissimamente purgata dagli errori e difetti che si scorgevano con dispiacere nella prima edizione di essa», ma senza variazioni sostanziali fu poi stampata a Firenze, presso Molini, Landi e C., nel 1813. Su questa seconda edizione sono modellate tutte le successive edizioni a cominciare da quella di Milano (Silvestri, 1819). Alcuni passi del trattato, con note illustrative, sono stati recentemente ristampati da M. Puppo nella sua antologia, *Discussioni lingui-*

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 1-2.

desimamente per mezzo de' quali l'anima richiama tra se stessa le idee e le connette; il linguaggio, in una parola, dalle diverse inclinazioni di una nazione, dai diversi studi ed arti dominanti e dalle vicende cui va soggetta, può ricevere modificazioni essenzialissime. Dipende adunque in gran parte dagli uomini medesimi il perfezionare quest'organo, e quanto sarà desso più perfetto, tanto più facile riuscirà l'acquistare il sapere, l'istruzione più pronta, la meditazione più profonda, più sensibile, più generosa, più energica l'anima stessa, ondeché le speculazioni tutte e le cure dirette a migliorare un sì fatto universale istromento, sono troppo più rilevanti di quello che a prima fronte sembrar possa. Gli uomini grandi dell'antichità non solo della lingua loro erano teneri amatori e lodatori continui, ma tale sollecitudine se ne prendeano, che eccessiva sembra a' giorni nostri. Cesare, quel letterato guerriero, le di cui doti erano sì rare e sì risplendenti, che per poco non abbagliarono la posterità nel recar giudizio dell'uso abominevole che ne fece, in mezzo allo strepito delle sue vittorie, tra le pratiche di stato, tra' suoi studi e tra' suoi amori non tralasciò di dettar trattati appartenenti a cose di lingua.[1] E Cicerone, nel tempo istesso in cui scoppiava la più gran rivoluzione del più grande impero della terra e che stava pendente la rovina che dovea opprimerlo, intorno a minuzie gramaticali consultava il suo amico e confidente Pomponio Attico.

In questo secolo dietro la scorta dei Le Clerc, dei Locke, dei Leibnitz, nomi grandissimi, i Genovesi, i Du Marsais, i Condillac, i Michaelis, i Cesarotti[2] ed altri sottili ingegni hanno creduto di

stiche del Settecento, cit., pp. 493-503. Per il testo dei passi riprodotti in questo volume anche noi ci siamo attenuti all'edizione fiorentina del 1813, pur tenendo presente, per qualche caso dubbio, quella torinese del 1791. Le note del Galeani Napione sono seguite dalla sigla G. N.

1. Blackwalius, *De praest[antia] class[icorum] auct[orum]*, cap. II, § 3 (G. N.). Thomas Blackwell (1701-1757), critico inglese, è noto soprattutto per la sua *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735), tentativo di interpretare Omero come un bardo primitivo. Cesare scrisse un trattato *De analogia*, a noi non pervenuto, in cui era difeso il principio dell'analogia contro quello dell'anomalia, e si rivendicava l'uso dei vocaboli correnti contro quello dei vocaboli desueti o speciosi. 2. *dei Le Clerc . . . i Cesarotti*: in questo elenco stupisce un po', accanto ai nomi del Locke, del Leibniz, del Dumarsais, del Condillac, del Michaelis (sui quali cfr., in questo volume, il *Saggio sulla filosofia delle lingue* del Cesarotti e le note relative) e del Cesarotti stesso, la citazione di quelli del Buffon (Jean-Louis

dover esaminare filosoficamente la natura delle lingue; mentre altri si sono applicati più particolarmente ad osservare e descrivere il genio, l'indole, la storia di un determinato idioma. Laonde questa materia di gramaticale e letteraria che al più era, è diventata filosofica e diventar dovrebbe eziandio politica, mercé il giovamento che può arrecare alla civile società.

§ 1. *La lingua è uno dei più forti vincoli che stringa alla patria.*[1]

Se le voci di nazione e di patria non sono del tutto vuote di significato, se è cosa importante che ogni società civile abbia un carattere suo proprio, da cui, quasi da interno spirito, venga animata ogni singolar persona; se i maggiori progressi nel sapere, la maggior gloria della nazione, i maggiori piaceri e la maggior coltura della vita, non sono oggetti di picciol momento, certa cosa è che ogni via ed ogni spediente atto ed opportuno per accendere vieppiù questo fuoco e per istringere sì fatti avventurosi nodi non si dee trascurar di ricercarsi dagli studiosi, né di porsi in pratica da chi l'autorità alle cognizioni congiunge. L'avere una lingua propria, il coltivarla, l'amarla, l'apprezzarla, il farne uso non meno nelle solenni pompose occasioni e nelle severe che nelle familiari e brillanti, non è l'ultimo motivo che stringa gli uomini e gli affezioni alla contrada in cui vivono; che giovi ad imprimere in loro cuore un carattere originale e sì fattamente proprio della nazione, talché ne risulti il più vivo interessamento per lo pubblico bene, sparso ne' diversi membri di essa, e la più intima e salda unione del corpo politico e degli ordini di persone che il compongono. Non è da dire di quanto minuti elementi composte sieno le più gran moli, e quante picciole cagioni abbiano avuto parte negli effetti più strepitosi. Quell'eroico amor della patria, che spronò Greci e Romani ad imprese così magnanime, procedeva dal gran concetto in cui tenevano ogni cosa loro anche oltre il dovere. Alla cura che si prendeano per diffondere la lingua loro, al conto che ne face-

Le Clerc de Buffon), autore del *Discours sur le style* (1753), linguisticamente poco importante, e del Genovesi, che si occupò di questioni linguistiche senza vera originalità negli *Elementorum artis logico-criticae* (1745) e nella *Logica per giovanetti* (1766). 1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 2-6.

vano, all'ardore con cui la coltivavano attribuir si dee in gran parte quello spirito patriottico che tanto in essi si ammira, quell'entusiasmo nazionale produttor di azioni sì straordinarie, che altri è pressoché tentato di negar fede agli scrittori da cui ci vengono descritte.

Quando regnava l'antica diffidente ed esclusiva politica, bastava il dire nazione che parlasse lingua diversa, per intendere nazione nimica. Certamente non troppo filosofica né troppo umana era una tal foggia di ragionare; conteneva però questo di vero, che le nazioni, le quali facevano uso di lingua diversa, diverse erano d'indole parimenti tra di loro; il che, in tempi ne' quali le società eran piene di sospetti, perché deboli e nascenti, ed in cui il genio conquistatorio delle età barbariche faceva credere che non si potesse esser felice se non se distruggendo il ben essere altrui, tanto valeva quanto nimiche. I climi, i costumi, le lingue sono mura di divisione che, assai meglio di quella famosa de' Cinesi, separano e distinguono le nazioni. Si potranno talvolta sforzare in qualche parte, ma non riuscirà mai di rovinarle. Dica pure a suo senno Luigi XIV: «Non vi sono più Pirenei»; i re di Germania, da Ottone il grande sino a Carlo V, scendano a piacer loro in Italia; i valorosi Inglesi conquistino pure provincie francesi, e salgan pure sul trono d'Inghilterra i duchi di Normandia; queste unioni non saranno mai se non se violente e passeggere. La massa d'acqua ritenuta a forza rompe gli argini, si divide, e scorre tosto di bel nuovo naturalmente ne' propri suoi canali. Se tutto ciò è in natura, non solamente riuscirà ognora impresa disperata il tentare di sradicarlo, ma conviene inoltre cercar modo di trarne profitto, non essendovi forza veruna in natura, la quale, ben maneggiata e diretta, produrre non debba vantaggiosissimi effetti.

Che il materno linguaggio sia un segno che ad un tratto naturalmente ci metta innanzi tutti i vincoli che corrono tra' concittadini, e ci rammemori le idee tutte più gioconde della patria radunate in un sol punto, pienamente il dimostra il singolar senso di piacere che si prova abbattendoci in lontan paese a ragionare con chi parli lo stesso linguaggio. Ed in vero sarà il cuor dell'uomo in tal guisa formato,[1] che con dolce interna commozione e singolar

1. Embser, *La paix perp*[*étuelle*], 1 par., p. 60, Manheim (G. N.).

diletto si ritorni a visitar que' luoghi stessi selvaggi ed alpestri, in cui altri abbia fatto lunga dimora, tanta è la forza dell'abitudine,[1] e non debba pigliar affetto a que' segni che le prime e più gradite impressioni gli rammentano[2] e le persone più care ed i momenti più felici? E se quelli che in loro gioventù in più luoghi si trovarono, e con molti di nazioni diverse conversarono, non saranno al certo cotanto della patria loro innamorati come quei buoni alpigiani i quali per la sola lontananza da essa cadono in isfinimento, non sarà forse vero che quelle nazioni e quelle persone, che di più di una sola lingua fanno uso, meno saranno attaccate al suolo, al pensare, ai costumi nazionali, in confronto di quelle che di un solo idioma principalmente si servono?

Una prova di questo si è che non mai, se non in un cogli stranieri costumi, s'introdussero ad essere comunemente parlate e adoperate lingue straniere. Quando i Greci portarono le arti loro ed i loro vizi in Roma, la lingua greca prevalse pressoché alla latina tra que' leziosi romani che alla voluttuosa attica eleganza aspiravano. Così il provenzale fu coltivato e si sparse in un coi costumi di quella nazione in tutta la meridionale Europa dopo il Mille: e dicasi lo stesso dell'italiano in Francia, al tempo delle arti italiane in quel regno introdotte dal re Francesco I, e quindi sotto le reggenze di italiane principesse. Osserva il Bembo,[3] favellando di Alessandro VI, che poiché le Spagne aveano mandati i popoli loro a servire il loro pontefice a Roma, e Valenza[4] il colle Vaticano occupato, a' nostri uomini ed alle nostre donne altri accenti aver in bocca non piaceva che spagnuoli. In un colla

1. Cic., *De amicitia*, n. XIX, [68], G. N. « In iis etiam quae sunt inanima, consuetudo valet, quum locis ipsis delectemur, montuosis etiam et silvestribus, in quibus diutius commorati sumus. » 2. Leone Allacci, avendo perduta la penna, di cui erasi per quarant'anni servito, ne sentì tal dolore che a grande stento trattenne le lacrime. Mabillon, *De re diplom[atica]*, cap. XI, p. 51, Parigi 1704 (G. N.). Leone Allacci (1586-1669) fu uno dei più famosi e tipici rappresentanti della erudizione secentesca, noto soprattutto per la *Drammaturgia*, catalogo di opere teatrali. 3. *Prose* [*della volgar lingua*], libro I, [cfr. ed. M. Marti, Padova, Liviana, 1955, p. 30: « poi che le Spagne a servire il loro pontefice a Roma i loro popoli mandati aveano, e Valenza il colle Vaticano occupato avea, a' nostri uomini e alle nostre donne oggimai altre voci, altri accenti avere in bocca non piaceva, che spagnuoli »]; v. Ariosto, *Satira II*, [vv. 76-84, dove è argutamente rappresentato un dialogo fra un postulante e il servo spagnolo di un prelato pure spagnolo], G. N. 4. *Valenza*: la famiglia dei Borgia, originaria di quella città.

politica, co' principi e co' ministri spagnuoli s'introdusse adunque sin dal principio del secolo XVI quella lingua tra noi, e quindi più stabilmente nell'ultimo passato col lungo dominio avuto da quella nazione sopra una gran parte d'Italia; e nel presente si è stabilito il francese idioma colle mode, co' romanzi, co' libri galanti.

CAPO II

§ 2. [*Scrittore originale è solo chi scrive la propria lingua.*][1]

... Chi scrive in una lingua non sua, antica e straniera, o convien che scriva barbaramente, o è necessario che scriva con istento e con fatica, senza speranza di poter mai giungere alla eleganza, alla forza di quegli scrittori che sì fatti idiomi adoperarono come propri e nativi. L'entusiasmo ha luogo anche nel ragionare più astratto e nelle materie più spinose e sottili. A che adunque spegnerne il fuoco, a che ritardarne l'impeto coll'impaccio di dover cercare e scegliere voci e frasi che mai non si affacceranno alla mente con quella prontezza con cui si presentano le proprie? Chi aspira alla gloria di elegante scrittore, servendosi di lingua diversa dalla materna, oserei dire che non penserà mai originalmente, non sarà mai genio sommo, nelle scienze non meno che nelle belle arti, né potrà dire giammai con Dante:

> *... io mi son un, che quando*
> *natura spira noto, ed a quel modo*
> *che detta dentro vo significando.*[2]

Il comporre a centoni, come di necessità far si dee adoperando una lingua morta, quando si voglia che elegante riesca la

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 23-5. Ai concetti espressi in questo passo avrà forse dato lo spunto il seguente passo del Bettinelli: «gl'idiomi tutti nella rozzezza de' primi lor tempi han forza ed energia singolare, e si dipingono pei traslati di colori tanto più vivi quanto più naturali, mentre in appresso per le leggi grammaticali, per la schiavitù dello stile e del gusto si fan timidi e fiacchi» (cfr. *Risorgimento d'Italia*, in *Opere*, IV, Venezia, Zatta, 1781, pp. 30-1). 2. *Purg.*, XXIV, 52-4. Come ha osservato il Puppo, il Napione cita questi versi danteschi secondo la lezione (si noti in particolare la sostituzione di *natura* ad «Amore») dell'Algarotti nel *Saggio sopra la necessità di scrivere la propria lingua* (in fine), dal quale riprende anche i concetti fondamentali che ispirano le considerazioni che precedono.

dicitura, suppone una lentezza ed un freno nello scrivere, che non sarà mai il caso né del genio profondo investigator delle cose, né di una immaginativa forte e creatrice. Siccome i poemi affatto nuovi ed originali furono tutti dettati in lingue viventi, parimente in idioma materno stesero i più acuti pensatori le speculazioni loro, od almeno in un latino così fatto che, come quello appunto degli scolastici, più si accostava alla latinità di Teofilo Folengo che a quella di Cicerone. Quanto è scorretto, impuro, sgramaticato e barbaro il latino in cui sono dettati diversi inni della Chiesa, sequenze e ritmi composti ne' secoli di mezzo, che altronde però sono più teneri, più immaginosi, più affettuosi ed espressivi che non gli inni eleganti del Flaminio e del Vida?[1] In così fatto rozzo latino è pure dettato il libro della *Imitazione di Cristo*, che dallo spregiudicato filosofo Fontenelle[2] è riputato il miglior libro che uscito sia di mano d'uomo; latino assai più espressivo che non sia quello ciceroniano, in cui pretese voltarlo l'apostata savoiardo Sebastiano Castalione:[3] e tra i cronisti parimente de' tempi di mezzo, raccolti dal Muratori, riescono assai più piacevoli, più vivaci ed espressivi quelli che affatto barbaramente scrissero e senza prendersi cura nessuna della lingua, che non quelli i quali alcun poco conservarono di buona frase latina. L'Azario e Guglielmo Ventura[4] sono più originali di molti altri, perché più rozzi. Chi ha cose nuove da dire conviene che in gran parte si formi una lingua, come una nascente repubblica ordina le classi de' suoi cittadini; ed allo stesso modo che, dopo serrato il consiglio, l'autorità sovrana restò in Venezia presso le famiglie in esso comprese, così presso degli antichi latini scrittori è depositato l'erario delle voci

1. Marcantonio *Flaminio* (1498-1550) è qui ricordato per gli inni religiosi contenuti nella *Paraphrasis in triginta psalmos* e per i carmi *De rebus divinis*; Marco Girolamo *Vida* (1485-1566), per i suoi inni sacri pure in latino classico. 2. [*Oeuvres*], t. II, p. 74, Amster[dam] 1754, *Vie de Corneille* (G. N.). 3. Fontanini, *Bibl*[*ioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, Pasquali, 1753], t. II, p. 456 (G. N.). *Sebastiano Castalione* (francese Châteillon), vissuto fra il 1515 e il 1563, umanista e calvinista dissidente, tradusse in latino anche la Bibbia. 4. Pietro *Azario* (nato nel 1312), novarese, è noto soprattutto per il *Liber gestorum in Lombardia per et contra Vicecomites*, racconto degli avvenimenti dell'Italia settentrionale fra il 1250 e il 1364; *Guglielmo Ventura* (vissuto nella seconda metà del secolo XIII), astigiano, scrisse un *Memoriale de gestis civium astensium*. Sull'uno e sull'altro si vedano i giudizi più particolareggiati del Galeani Napione nell'*Elogio dei cronisti piemontesi*, citato nella Nota introduttiva.

latine, il quale non si può in verun modo più accrescere da' moderni . . .

CAPO III

§ 1. *Diverso concetto, in cui son tenute in Piemonte la lingua italiana e la francese; conseguenze che ne derivano.*[1]

Se confessar vogliamo apertamente il vero, l'attual sistema nostro in fatto di lingua, ed in cui già da gran tempo (qualunque siane la cagione) ci troviamo, è tale che la lingua italiana viene riguardata come la lingua d'istruzione popolare, delle cose di religione e de' tribunali e degli autori gravi; la francese, all'incontro, come quella della gente leggiadra, delle gentili brigate, delle nobil persone e segnatamente delle gentildonne più spiritose e di chi ambisce la gloria di persona brillante. Ora, da quanto si è detto sopra, ne risulta che lo esaminar partitamente se gli scrittori piemontesi d'ogni maniera servir debbansi tutti di una sola lingua scegliendo tra l'italiana e la francese; oppure se gli autori di certi generi di opere valer si debbano dell'una, altri dell'altra, non è quistione meramente letteraria, ma politica altresì, e si riduce a considerare se sia spediente che il genio della nazione divenga francese del tutto o del tutto italiano, oppure se meglio convenga lasciar che una parte della nazione resti per questo rispetto, a dir così, italiana e l'altra francese, quale si è il caso nostro presentemente.

Ed in fatti certa cosa è che da non pochi italiani veniam riguardati come nazione appena italiana, tuttoché da' Francesi in nulla veniamo per nazion francese riconosciuti. Il marchese Orsi, che prese a difendere parecchi scrittori italiani, a torto censurati dal p. Bouhours,[2] abbattendosi in un'accusa data da questo letterato francese al nostro troppo a' suoi tempi famoso abate Tesauro,[3] non si credette di aver miglior modo per uscir di mano dell'avversario

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 45-8.
2. *Consideraz*[*ioni sopra «La maniera di ben pensare»*] del marchese Orsi, Dial. VII, § 8, p. 376, Modena 1735 (G. N.). Le *Considerazioni* (I edizione 1703) sono l'opera con cui Giuseppe Orsi rispose per primo a *La manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit* (1687) del padre Bouhours: cfr. la nota 3 a p. 440.
3. *nostro . . . Tesauro*: Emanuele Tesauro, l'autore del *Cannocchiale aristotelico*, era nato a Torino di padre fossanese.

e difendere in questa parte l'onor d'Italia (veramente difficile a sostenersi qualora fosse stato tutto riposto nel buon gusto di quel nostro abate), che di negarlo per italiano; e vediam tutto giorno riguardarsi la nazion nostra per questo rispetto come un miscuglio difficile a definirsi. Facciamoci pertanto, avanti ogni cosa, a considerare se il rimanere in questa situazione indecisa in fatto di lingua non porti seco alcuno inconveniente e non sia per arrecare danni non piccioli alle lettere, ai progressi della coltura tra noi, e scemar quella affezion medesima che verso la patria nutrir si dee.

Se dicessi che nessun ente intermedio nella gran catena della natura fu giammai riputato perfetto, che gli animali anfibi sono per l'ordinario schifosi e deformi, che le nazioni semibarbare peggiori sono delle barbare affatto, in somma che nessun ordine, che nessun istituto, che non parta da un solo principio e che da un solo spirito mosso non sia, non potrà mai riuscir vantaggioso e produrre grandi effetti, se tutto ciò dicessi, mi servirei di argomenti od oratorii soltanto o soverchiamente speculativi ed astrusi. Quello che affermar si può, senza tema di errore, si è che una nazione, la quale in due si divida, in vece di avere il carattere di entrambe, non ne avrà veruno; e che i diversi ordini di persone che la compongono, non saranno mai tra di loro in un solo corpo congiunti a quel grado che il sarebbono qualora non regnasse questa diversità di genio, diversità che dall'uso principalmente di lingua diversa procede. Io non asserirò mai che un popolo per amar la patria debba avere in odio le altre nazioni; convien essere ben poco ragionevole e poco umano per aver mestieri dell'odio per incentivo all'amore; ma per lasciar da parte che quando avvien che si parli di classi numerose di persone, ancorché della nazion medesima, si vuol concedere assai al volgo ed a quelli che volgarmente pensano, sfido l'anima più spregiudicata ed il cuor più sensibile, che non si senta con minor affezione portato verso coloro che hanno un genere di vita, un modo di conversare, di pensare, di agire diverso dal suo, in una parola, verso le persone di una nazione diversa, quali nel caso divisato diventerebbono in certo modo le diverse classi degli stessi concittadini le une rispetto a le altre.

LIBRO II · CAPO II

§ 1. *Opinione dell'abate Cesarotti intorno ai diversi pregi delle lingue.*[1]

Vero è che tutte queste nostre ricerche intorno ai pregi delle due lingue, italiana e francese, riuscirebbono inutili affatto, anzi andar non potrebbono esenti dalla taccia di vanità pedantesche, se attener ci dovessimo in fatto di lingue a ciò che ne pensa il celebre abate Cesarotti. Ma siccome vi ha chi teme che le nuove filosofiche dottrine di questo valoroso poeta non sieno per recare ugual giovamento e lustro alla prosa italiana, come nuovi spiriti e vigore infuse nella poesia la famosa sua traduzione di Ossian, prima perciò di procedere innanzi resta necessario di fermarsi alquanto ad esaminare uno di que' principii sopra dei quali egli fonda tutta la macchina del suo sistema. Niuna lingua, dic'egli,[2] originariamente non è né elegante né barbara, niuna è assolutamente superiore ad un'altra, tutte nascono allo stesso modo, cominciano rozze e meschine, tutte hanno imperfezioni e pregi dello stesso genere, tutte sono piacevoli agli orecchi del popolo per cui son fatte, tutte son capaci di armonia imitativa, tutte si vincono e si cedono reciprocamente in qualche pregio particolare. Le differenze che vi sono, segue a dire, non esser sensibili, ognuno aver ragione in casa propria, né esservi popolo colto che creda di dover cedere agli altri in fatto di lingua, benché tutti convengano nelle idee che formano di perfezione; tutte le lingue, in somma, aver difetti che danno luogo a qualche bellezza, e bellezze che ne escludono altre non men pregevoli.

Tali sono i dogmi di generale tollerantismo nelle cose di lingua professati dall'abate Cesarotti, tollerantismo che v'ha chi crede non possa riuscir meno fatale alle lettere ed al carattere nazionale di quello che a' buoni costumi il tollerantismo religioso; e che nel resto nulla possa produrre di buono, ma soltanto introdurre e spargere ogni volta più, sotto il pretesto di vantare una maniera di pensare spregiudicata, la disistima della lingua propria, che è l'im-

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 126-31. 2. *Saggio sopra la lingua italiana*, dell'abate Cesarotti, parte I, § I, pag. 2 e seg., Vicenza 1788 (G. N.). Cfr. in questo volume, pp. 307-8.

pronta più viva e più palpabile del carattere nazionale, ed una fredda e filosofica indifferenza per tutte. Concederemo che le lingue nella infanzia loro sieno deboli, mancanti, imperfette, sebbene anche in que' principii ravvisar si possano i segni della futura grandezza, ed Ercole in cuna fosse diverso da Tersite. Ma lasciando quegli abbozzi, e paragonando le lingue giunte al vigore della florida loro età, non riconosce e non confessa lo stesso autor nostro che le une possono avere qualche pregio, qualche bellezza che manchi alle altre? Che se egli pretende che questi pregi debbano esser vinti da altri, e queste bellezze particolari escluderne altre non meno lodevoli, diremo noi non sapere come possa avere egli fatto, quasi colla bilancia alla mano, esattamente questo confronto di tutti gli idiomi, e come dimostrar possa di averli trovati, ragguagliata ogni cosa, tutti appuntino dello stesso e medesimo peso. Crediamo anzi di poter senza tema di errore affermare esservi lingue che vincono le altre per esser dotate di maggior perfezione, di pregi più luminosi e per soggiacere a minori difetti.

Per provare una verità così fatta non abbiam mestieri di profondarsi in troppo astruse e sottili speculazioni. Ognun sa che le lingue sono un risultato del clima, dell'indole, del naturale ingegno, del carattere morale, delle arti dominanti, degli studi, delle professioni, della instituzione politica delle nazioni diverse. Ora chi negar vorrà che i climi più felici, che le nazioni più ingegnose e più immaginose, in cui le nobili passioni dell'amore e della gloria più facilmente si accendono, che inventarono e perfezionarono le bell'arti e le scienze, e famose furono per virtù politiche e guerriere, non debbano avere una lingua più pregevole e più perfetta? Né giova il dire che ogni popolo creda perfetto il suo linguaggio, perciocché l'errore per esser comune a tutti non diventa per questo verità; né un inganno, anche universale, potrebbe far cangiar la natura delle cose. Con questa stessa foggia di ragionare tentarono non pochi di distruggere non solo le idee fondamentali del Bello, ma eziandio i principii del giusto e dell'onesto. Non vi ha deformità che presso qualche barbara popolazione non sia stata scambiata per una bellezza; né vi ha costume empio, dissoluto ed inumano che non sia stato praticato come buono e giusto da qualche popolo corrotto o feroce. Diremo perciò che non esistano i principii metafisici del Bello; e che la intrinseca bontà e reità delle azioni sia una invenzione dei moralisti fanatici o degli astuti uomini di stato?

Del rimanente, è poi forse cosa posta del tutto fuori di controversia, che ogni popolo preferisca la lingua propria alle straniere ed alle antiche? Certamente, se intendiamo per popolo coloro che altra lingua non sanno salvo la propria, la terranno questi in concetto della prima lingua di tutte, non avendo il modo di farne confronto con alcun altro idioma. Ma tra coloro che arrivarono a possedere ad un certo segno le lingue antiche o straniere, quanti non confessarono apertamente i difetti del proprio linguaggio natio e riconobbero il pregio degli altri? Tutti i dotti delle colte nazioni non sono concordemente d'avviso che la lingua greca fu la più bella, e la lingua latina la più maestosa che abbiano mai parlato gli uomini? E, rispetto all'armonia, non si concede da tutti la palma alla lingua nostra, anche da quelli che una parola sola non ne capiscono, ed il suono materiale ne intendono soltanto? Non riconoscono tutti i popoli non barbari che l'Italia è il nido della miglior musica e del linguaggio più musicale di Europa? E come si potrà dipingere con lingue antipittoriche, antimusicali, con tanti suoni indistinti, con tanti monosillabi, sia veri e propri che tali divenuti per la pronuncia, come interviene nella lingua francese, che non hanno colore né carattere proprio nel suono, secondoché osserva giustamente l'abate Bettinelli,[1] mentre le voci italiane han tutte carattere e fisonomia pittoresca? Con qual fondamento adunque potrà affermare il signor abate Cesarotti che gli altri linguaggi di Europa capaci sieno di armonia imitativa al pari del nostro? E non dovrà egli per avventura temere che da certi antichi rigidi italiani non si voglia ravvisare questa soverchia sua condiscendenza come nata dal pregiudicio pur troppo comune di affettare i costumi e di adular le nazioni straniere, e non come proveniente da quella gentilezza e cortesia connaturale alle anime generose, e perciò propria del signor abate, di voler piuttosto cedere di quello che ci appartiene, che usurpar dell'altrui? Tanto più che i suddivisati difetti sono pure schiettamente confessati e candidamente riconosciuti da non pochi valorosi critici francesi, siccome abbiam veduto più sopra.[2]

1. *Lettere di Diodoro Delfico*, lett. XI, p. 46, «Giornale di Modena», tom. XXXVIII, 1787 (G. N.). 2. *siccome . . . sopra*: nei § 2 e 3 del capo I del libro II, intitolati rispettivamente *Giudicio che danno della lingua francese i più celebri scrittori di quella nazione* e *Giudicio che i critici francesi recano della loro lingua, in ispecie confrontandola colla lingua greca e colla latina.*

E per rispetto ai pregi della lingua italiana, a confronto, non che della francese, ma di tutte le altre moderne, né io né qualunque panegirista di essa riputato da' nostri begli ingegni più fanatico e più pregiudicato, potrebbe maggiormente vantarli di quello che fa il dotto ed ingegnoso professor di belle lettere in Edimborgo, il signor Blair. Ragionando egli della pieghevolezza di un linguaggio o sia della facoltà di adattarsi a diversi stili e maniere, riconosce la lingua italiana come assai più fornita di questa dote che non la francese. Mediante la sua copia di voci, la sua libera costruzione, la straordinaria bellezza ed armonia dei suoni, felicemente, dic'egli, si piega ad ogni soggetto, tanto in verso come in prosa; è augusta, energica e forte al bisogno, del pari che tenera e dilicata; e conchiude con chiamarla la più perfetta di tutte le lingue moderne che sien sorte dalle ruine delle antiche.[1]

§ 4. *Costruzione della lingua italiana: si difende da una taccia datale dall'abate di Condillac.*[2]

Le prerogative suddivisate, di cui, a preferenza del francese, gode il nostro idioma, non solo più armonico il rendono, ma più maneggevole eziandio, ed una lingua maneggevole ognun vede che a qualunque soggetto, sia grave che piacevole, sia dotto e severo che ameno, sia recondito che comunale, può con facilità grandissima piegarsi. La lingua latina non può quasi procedere senza invertir l'ordine naturale; la lingua francese non ha facoltà d'invertirlo;

1. «Among the modern tongues, the Italian possesses a great deal more of this flexibility than the French. By its copiousness, its freedom of arrangement and the great beauty and harmony of its sounds, it suits itself very happily to most subjects, either in prose or in poetry; is capable of the august and the strong, as well as the tender; and seems to be on the whole the most perfect of all the modern dialects which have arisen out of the ruins of the ancient» [«Tra le lingue moderne l'italiana possiede questa flessibilità in grado molto maggiore della francese. Per la sua abbondanza, la sua libertà di atteggiamento e la grande bellezza ed armonia dei suoni, si adatta molto felicemente ai più vari argomenti, sia in prosa che in poesia; è capace del tono augusto e del forte come del tenero; e sembra nel complesso essere il più perfetto di tutti i dialetti moderni che sono sorti dalle rovine degli antichi»], *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* by Hugh Blair, Lect. IX, *The English language*, vol. I, p. 200, Basil[ea] 1788 (G. N.). Sul Blair e le sue *Lectures* cfr. la nota a p. 93. 2. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., I, pp. 142-52.

la lingua italiana può ed invertire e non invertire, secondo che meglio torna in acconcio, e secondo che meglio si confà allo stile in cui quegli che se ne serve intende di adoperarla. A questo pregio della lingua italiana non pose mente il dotto abate di Condillac,[1] quando asserì esser dessa propria a contraffare tutti gli altri linguaggi, ma priva di carattere proprio ed originale, allegandone per motivo (giacché troppo facil cosa si è il trovare la supposta cagione di un effetto immaginario) che i nostri scrittori, usati da prima ad imitare i modi ed il giro delle frasi della lingua latina, non seppero più scrivere se non se imitando o la lingua latina stessa od alcun altro idioma, quasi dipintori privi di fuoco originale, che non sanno trarre un segno senza avere davanti una carta, un modello od un gesso per guida. Né lascia di osservare in appresso, ascrivendo ad universal difetto della nazione ciò che è colpa di alcuni soltanto, che al presente l'idioma francese si è quello il genio di cui ed il sapore tentano d'imitare gli Italiani, secondo l'usato loro stile di appoggiarsi sempre ad alcuna lingua straniera.

Io ripiglierò prima di tutto: i nostri scrittori più antichi, più riputati e classici, e chi non vede che quantunque nudriti de' libri dell'antichità, hanno tutti un carattere loro proprio che dai latini li distingue? Non parlerò dei poeti per esser la cosa troppo manifesta. Veniamo a' prosatori, ed a quelli tra essi che sono più conosciuti fuori d'Italia, quai sono gli storici. Se la lingua nostra non avesse un carattere originale, come sarebbe possibile che avessimo storici originali? come potremmo in questa parte superare tutte le nazioni moderne? Né questi sono già vanti e pregiudici nazionali; che anzi vi ha taluno tra' nostri letterati[2] che troppo severamente ne ha recato giudicio. Qualunque sieno pertanto i difetti di cui possano dessi venir tacciati, il Voltaire confessa in più luoghi non

1. *Cours d'études*, t. XV, p. 173 (G. N.). Il passo a cui il Napione allude e che è da lui riassunto nelle righe che seguono, è riportato integralmente in questo volume, alla nota 4 di p. 440. 2. Bettinelli, Pref. al *Risorg. d'Ital.* (G. N.). Nell'Introduzione al *Risorgimento* il Bettinelli rimprovera gli storici italiani di essere stati «più solleciti dello stile e de' pensieri ingegnosi che della comune utilità e della buona filosofia»; e in particolare elenca i seguenti difetti: l'aver omesso una «esatta cronologia»; la scarsezza di precise citazioni di documenti; i racconti di «prodigi», ad imitazione degli storici antichi; l'inserimento di rettorici discorsi, sempre ad imitazione degli antichi; la parzialità (cfr. *Opere*, ed. cit., III, 1780, pp. XII-XVIII).

aver la Francia uno storico, qual si è il Guicciardini, da contrapporre all'Italia, e celebra parimente il segretario fiorentino, nella pura qualità di storico considerandolo. E il Bolingbroke,[1] uomo di lettere e di maneggio, e che conoscea più che mediocremente la lingua e gli scrittori nostri, non ha alcun ribrezzo di collocare il Guicciardini succennato sopra Tucidide, e di eguagliare il Davila a T. Livio; che anzi per combattere quell'accusa che vien data a quest'ultimo di essere troppo sottile e fantastico indagatore dei secreti istromenti di que' gran moti che ebbe a descrivere, narra che il duca di Épernon,[2] il quale tanta parte avuto avea nelle guerre civili di Francia, ancora vivente allorché uscì alla luce la storia di Davila, non solo confermò la verità delle cose ivi raccontate, ma facea le meraviglie come uno straniero, qual egli si era, avesse potuto essere appieno informato de' consigli più secreti e delle pratiche e negoziazioni arcane di que' tempi. Osserva altrove[3] lo stesso Milord Bolingbroke nulla avervi nella storia di più difficile di que' ritratti politici in generale, che presentano l'aspetto dei tempi e de' paesi diversi; e dopo aver accennato che trovar non sapea alcun'opera di tal natura presso gli antichi eseguita a dovere, soggiunge che il primo libro delle *Storie fiorentine* del Macchiavelli è un pregevolissimo originale in questo genere, e che alcun'opera del famoso fra Paolo[4] in questo stesso modo di scrivere è forse inimitabile. La contrada dell'Europa, dice il signor Blair,[5] dove il genere storico abbia fatto maggior pompa di sé negli ultimi secoli, è senza dubbio l'Italia. Tosto dopo il rinascimento delle lettere, Macchiavelli, Guicciardini, Davila, Bentivoglio, fra Paolo si distinsero oltremodo nella storia. Questi tutti se ne formarono le idee più giuste, e riuscirono dilettevoli, instruttivi ed interessanti scrittori, talché, qualunque sieno i difetti loro, meritano, ragguagliata ogni cosa, di venir collocati nel primo ordine degli storici moderni. Il sign. Gibbon poi ultimamente af-

1. Bolingbroke's *Letters on study of Hist*[*ory*, pubblicate postume nel 1752], vol. I, p. 197 (G. N.). Henry *Bolingbroke* (1678-1751), uomo politico e brillante scrittore, fu uno dei più tipici rappresentanti del deismo inglese del secolo XVIII. 2. Morì il duca di Épernon nel 1642, vecchio di 88 anni. V[edi] Hénault, *Abrégé de l'hist*[*oire*] *de France* (G. N.). Jean-Louis de Nogaret, duca d'*Épernon* (1554-1642), fu uno dei protagonisti delle guerre di religione. 3. *Letters on study of History*, vol. II, p. 186 (G. N.). 4. *Paolo*: Sarpi. 5. Blair, [*Lectures*] *on Rhetoric and Bell. Let.*, lect. XXXVI, *Historical Writings*, vol. III, p. 65 (G. N.).

fermò[1] che il Guicciardini, il Macchiavelli, fra Paolo ed il Davila erano giustamente riputati i primi storici delle moderne lingue di Europa, insino a tanto che in questo secolo sorgesse la Scozia[2] a contrastar questa gloria all'Italia medesima.

Una lingua la quale, a giudicio degli stranieri medesimi illuminati, può vantare scrittori così fatti, io non so con qual fronte potrà limitarsi al solo uso di contraffare gli altri idiomi, quasi a servile e buffonesca condizione condannata. Egli è vero che il Bettinelli accusa i nostri storici di aver troppo imitato gli scrittori dell'antichità,[3] ma io son certo che egli con questo biasimo, che credette di dover dar loro, non pretese mai di negar ad essi il pregio, ragguagliata ogni cosa, di essere uomini originali, e tanto meno di metterli sotto gli storici di qualunque altra nazione moderna. Ragionavasi una volta, tra colti ed eruditi soggetti, degli storici nostri, e venendosi, per quanto mi sovviene, a confrontarli co' latini, si dovette conchiudere non potersi ravvisare tra gli uni e gli altri se non rassomiglianze generali, e queste rassomiglianze risguardavano la qualità delle consimili circostanze estrinseche de' tempi, de' luoghi, delle cariche sostenute e de' consimili successi descritti, piuttosto che una intrinseca conformità ne' concetti, nello stile e nel sistema delle opere loro; la quale difficoltà di formare un paralello de' nostri cogli antichi vie più dimostra l'originalità de' primi.

Non niego che, se a giudicio star volessimo di alcuni più del dover affezionati alla latinità vuota[4] ed a ciò che alle frasi latine ed all'onda di que' periodi si confà, tra' classici italiani ammetteremmo scrittori così fatti che daremmo peso alla prima parte dell'accusa del Condillac. Ma ognun sa che il Bembo co' suoi seguaci, il Casa medesimo nello stile didattico ed altri scrittori del secolo XVI, i quali, riguardando la lingua nostra come morta, racco-

1. Gibbon's *History of the Decl[ine] and Fall of the Roman Empire*, chap. 70, not. 89 (G. N.). 2. *sorgesse la Scozia*: allude alle opere storiografiche dello Hume e del Robertson, ambedue scozzesi. 3. *il Bettinelli . . . antichità*: nelle pagine della Introduzione al *Risorgimento d'Italia*, ricordate nella nota 2 a p. 672, e dove in particolare si afferma (pp. XII-XIII) che «siccome i nostri poeti ed oratori, i romanzieri e scrittori di novelle sono per la più parte copie degli antichi, o degli imitatori degli antichi, così lo furono anche gli storici per loro e nostra disgrazia, senza avvedersi mai che prendevano dagli antichi la sola veste e il colorito per dilettare ed esser lodati; trascurando il corpo e il disegno per istruire e giovar dilettando». 4. *latinità vuota*: la lingua latina per se stessa.

gliean frasi da quelli del Trecento, ed il giro del periodo imparavano da' più pomposi tra' latini, non sono al presente riputati assai né gran fatto studiati. Che più? Il Boccaccio medesimo, tuttoché qualche condiscendenza usar si debba al primo prosatore, secondo l'ordine de' tempi, più regolato e gentile della lingua nostra, tuttoché inarrivabile ei sia nella imitazion del costume, tuttoché naturale ed espressivo in que' soggetti delle sue novelle, che più si accostano allo stile comico, tutto si trasformi nelle cose stesse ch'ei narra, con tutto questo, a cagione appunto di quel suo sempre pomposo andamento e dell'affettata dicitura, non ha più quel sì gran numero di adoratori che vantava una volta, e buona parte vide cader a terra degli altari alzati ad onor suo.

Lo stile poi adoperato da' moderni Italiani o è vizioso, ristretto ad alcuni pochi e biasimato dai più savi, ed in tal caso, sebben tolto ed imitato dai Francesi, non può recar tal danno alla lingua, da farla risguardar come tutta generalmente infetta e priva di carattere proprio: o è uno stile naturale, schietto, elegante ma non affettato, florido ma non concettoso, quello stile che esprime una nobile e disinvolta conversazione, instruttiva e dilettevole; e questo stile non può esser mai imitato da' moderni Francesi, a' quali, secondoché osservò lo stesso Voltaire,[1] troppo vanno a grado il dire sforzato, l'epigrammatico, il sentenzioso e l'entusiastico. Senzaché questa maniera di scrivere schietta e naturale ha tra noi esemplari antichi lodatissimi, ed anteriori di più secoli a quelli del regno di Luigi XIV. Gli scrittori nostri del Mille trecento sono tutti, generalmente parlando, concisi, se ne togliamo il Boccaccio. E se rifiutar li vogliamo come troppo aridi, digiuni e sparsi di voci antiquate, abbiam pure il Macchiavelli sopraccitato, lo stile di cui non ha invecchiato pressoché punto né poco, il Castiglione nimico dichiarato della lingua fiorentina e della bocaccevole dicitura; il Bandello, che, scrivendo novelle, seppe pigliar nuova strada, che, se non è migliore di quella battuta dal Boccaccio, alla lingua corrente a' dì nostri sicuramente assai più si accosta.[2] Tutti questi nacquero nel 1400 e nel principio fiorirono del secolo XVI; e di un tal modo

1. *secondoché . . . Voltaire*: per quanto ho potuto vedere, il Voltaire fa qualche affermazione in tal senso solo nella voce *Esprit* del *Dictionnaire philosophique*. 2. *il Bandello . . . si accosta*: questo giudizio sul Bandello si richiama a più ampie considerazioni in proposito contenute nell'*Elogio* del Bandello stesso, citato nella Nota introduttiva.

di scrivere si piccarono i più rinomati scrittori di quello stesso secolo, che tuttora vengono riguardati come i maestri del bel parlare. Il sempre gentile e colto Annibal Caro, richiesto dal celebre scrittore delle *Vite* degli artìfici del disegno, Giorgio Vasari, a spiegargli il parer suo intorno allo stile di cui avea stimato doversi servire nello stenderle, dopo aver lodata l'opera di lui, come ben si meritava, soggiunge desiderar soltanto che in alcuni luoghi si levassero via certi trasporti di parole e certi verbi posti nel fine, talvolta per eleganza, che nella lingua nostra a lui generavano fastidio.[1] In opere simili, ei conchiude, la dettatura vuol essere appunto come il parlare; aver più del proprio che del metaforico o del pellegrino, e del corrente più che dell'affettato. Né solamente al troppo rumoroso e risonante giro de' periodi ed ai rimoti trasporti[2] si dimostra contrario il Caro, ove si tratti di opere che, come la sopraccennata del Vasari, sono per natura loro di stile mediocre; ma, quello che è degno di maggior considerazione, non sa neppure approvar tal cosa interamente anche nello stile oratorio. Di fatti, scrivendo al Salviati e ragionando dell'orazione di questo cruscante in lode del Varchi, non ha alcun ribrezzo di dirgli che la composizione delle parole, per bella, artificiosa e figurata ch'ella si fosse, gli pareva alle volte confusa: ed aggiunge che credeva proceder questo dalla lunghezza de' periodi, per esser dessi di più membri che non bisogna alla chiarezza del dire, il che fa confusione e si lascia indietro gli uditori.[3] Finalmente nell'ultimo scorso secolo, sebben tanto biasimato da chi non ne conosce che gli ampollosi scrittori, il Dati, il Magalotti, il Segneri, il Redi erano già pervenuti, secondo che osserva il nostro abate Denina,[4] a quel grado di precisione e di costruzione analitica, di cui tanto si vantano i Francesi, e prima che i Francesi medesimi potessero aspirarvi. Ecco pertanto che lo stile chiaro, preciso, naturale e disinvolto è tanto antico fra noi che nessuna moderna nazione, non che la francese, può vantarsi di esserne stata maestra all'Italia. Ad ogni modo,

1. Caro, *Lettere famil.*, vol. I, lett. 174, p. 289, Padova 1763 (G. N.). 2. *trasporti*: inversioni. 3. Caro, *Lett[ere familiari]*, t. II, lett. 265, p. 473 (G. N.). 4. *Lettr. critiq. pour servir de supplém. au Disc. sur la question «Que doit-on à l'Espagne?»*, par l'abbé Denina, Berlin 1788, p. 14 (G. N.). Nell'opera citata, così come nella precedente *Réponse à la question «Que doit-on à l'Espagne»* (1786), il Denina difende contro le accuse degli enciclopedisti la cultura cristiana e medioevale della Spagna.

quello che evidentemente dimostra essere la lingua italiana dotata di un proprio suo e special carattere originale, si è che vengono meritamente biasimati anche al giorno d'oggi, sono di leggieri riconosciuti per corruttori, e non sono sicuramente scrittori di primo ordine, coloro che imitano in italiano la sintassi e la maniera di fraseggiare francese,[1] e trasportano, senza necessità veruna, nel nostro idioma le voci e i modi di dire francesi.[2]

Concederemo al Condillac che quelli che imitano servilmente non arrivino giammai ad eguagliare gli autori imitati. Gli uomini tutti, come avvertì assai bene il solitario meditativo poeta Young,[3] hanno un carattere proprio, che si travisa e si perde col voler ciascheduno diventar altro, per via d'imitazione, da quello che naturalmente si è; s'impiccioliscono dessi in questa guisa, e tutto quello che, abbandonato all'indole spontanea, riuscirebbe grande,

1. V[edi] Bettinelli, Prefazione alle *Opere* sue (G. N.). Allude alla polemica del Bettinelli contro l'intrusione del francesismo nella lingua italiana, che è uno dei motivi fondamentali del discorso *Sopra lo studio delle belle lettere, e sul gusto moderno di quelle*, premesso alla 1 edizione delle *Opere* (1780), e in particolare ai rimproveri mossi per questa ragione, nelle ultime pagine del medesimo discorso, all'*Elogio del Cavalieri* di Paolo Frisi, all'elogio dello Zanotti di uno scrittore che non nomina, e alla *Storia critica de' teatri antichi e moderni* del Napoli Signorelli (cfr. *Opere*, ed. cit., 1, 1780, pp. 28-39). 2. Non pochi italiani resteranno meravigliati dal mostrar che fa l'abate Cesarotti di risguardar come inseparabili in Italia il genio filosofico, la coltura delle scienze ed il francesismo (*Saggio sopra la lingua italiana*, [Vicenza 1788], p. 157 e p. 118). A me pare che il francesismo nulla abbia prodotto che il francesismo, vale a dire una ridicola e dannosa imitazione di lingua e di costumi stranieri. Non concede egli che Firenze merita d'esser chiamata per doppio titolo l'Atene d'Italia, per aver propagata tra noi e diffusa la luce della filosofia, come dianzi avea propagata quelle delle lettere? I nostri politici, i nostri filosofi, i nostri uomini grandi in ogni maniera di scienze non seppero scrivere senza aiuto di libri francesi? Sarpi non iscrisse prima di Bossuet, Galileo prima di Cartesio? L'Accademia del Cimento non fu il modello di quella delle Scienze di Parigi? La Francia non cercò Cassini in Italia? Quanti politici, quanti scrittori di guerra, di architettura, d'ogni facoltà prima del predominio francese? Qual bisogno adunque di libri e di letteratura francese tra noi? Qual è lo scrittore di poesia veramente celebre che abbia affettato il francesismo? Quale aiuto trasse lo stesso signor abate Cesarotti dal francesismo per tradurre l'antico poeta celtico, traduzione che il rese celebre in Italia? (G. N.). A queste osservazioni il Cesarotti rispose nel secondo dei *Rischiaramenti* in appendice al suo *Saggio*, e riportato anche in questo volume a pp. 447-56. 3. Young, *La comp[osizione] orig[inale]*, (G. N.). Le *Conjectures on original Composition* (1759) di Edward Young sono una delle prime esplicite difese della individualità e dell'originalità della creazione poetica.

tanto nella letteratura come nelle diverse professioni della vita, meschino ed abbietto per via dell'arte diventa. Ma che perciò? L'accusa va a ferire direttamente i francesi scrittori, gl'italiani non mai. Se gli scrittori francesi non imitano quelli di alcun'altra nazione, non ne segue già da questo per necessaria conseguenza che non imitino in nessun modo. Concedendo l'abate di Condillac aver dessi tutti un carattere loro proprio, uno stesso colore uniforme, anzi per questo appunto celebrandoli, non è forse costretto a confessare che tutti s'imitano vicendevolmente, e quasi senz'avvedersene? Ora non è forse miglior partito (quando pure imitar si debba) che ciascheduno a seconda dell'indole sua, del genio e del soggetto di cui intende trattare, si rivolga ad esemplari diversi, piuttosto che copiarsi l'un l'altro nella guisa succennata? Essendo libera la scelta, ed ampio il tesoro da cui scegliere, vale a dire lingue ed autori d'ogni contrada e d'ogni secolo, ciascheduno imitatore perderà meno di quel carattere originale che annida in lui, e che, a giudicio di Young, viene dalla educazione, sia letteraria che domestica, soffocato ed oppresso.

Inoltre, se si dice aver un carattere suo proprio una lingua, la quale fa buona prova in pochi generi di stile, in ciascun de' quali domina una certa uniformità, che, se mal non m'avviso, si è il caso della lingua francese, e perché mai l'attitudine di poter riuscire in tutti non formerà il carattere speciale di un altro idioma? tanto più che, tra le lingue viventi, appartenendo per avventura questa qualità alla sola lingua italiana, giunto all'essere la più armoniosa ed espressiva, il pregio di lei ed il carattere principale e dominante ne costituisce? Lo sbaglio del dotto istitutore del principe di Parma[1] in ciò consiste, che non fece differenza da lingua a stile. Se avesse egli affermato la lingua francese non avere se non se pressoché uno stile, l'italiana averli tutti, come di fatti la cosa sta, non avrebbe sicuramente con una sì fatta asserzione dato il biasimo alla lingua nostra di non aver carattere proprio; ma disse: la lingua francese non imita alcuna altra lingua; l'italiana le contraffà tutte; ed il contraffare supponendo ognora un originale od un modello, molto al di sotto del quale restar si dee di necessità, venne a dare una taccia non picciola al linguaggio italiano. E questa accusa essendo uscita dalla penna di un uomo

1. *dotto . . . Parma*: il Condillac.

istruito assai, e che, attesa la lunga dimora fatta in Italia, avrebbe dovuto conoscerne l'idioma, tenderebbe a deprimerlo ed avvilirlo nel concetto degli stranieri troppo ingiustamente, se non si fosse riputato egli stesso tenuto a soggiungere che arrischiato per avventura potea essere il giudicio suo in questo particolare, ondeché ne lasciava ad altri la risoluzion decisiva. Siccome quell'istromento musicale che può adattarsi a tutti i tuoni, è assai più perfetto di quelli i quali di un solo o di pochi son capaci, così senza controversia riguardar si dee per maggiormente perfetta quella lingua che ad ogni stile si piega, in confronto di altri idiomi che in troppo più angusto giro si ritrovan ristretti.

LIBRO III · CAPO II

[*Introduzione.*][1]

Per rendere comune e popolare la lingua colta d'Italia non basterebbe che gli scienziati d'ogni maniera l'adoperassero in tutte le opere loro da cui sperano maggior celebrità; sarebbe d'uopo eziandio che in ogni genere di scritti si pigliasse una cert'aria disinvolta e signorile; lontana del pari dalla pedanteria, dalla severità austera, dalla astrusità, che dalla frivolità e dalla inesattezza superficiale; una certa nobile sprezzatura, che non sentisse la ruggine de' collegi e lo stento e l'imbarazzo di chi da studi malinconici e solitari e da un soggiorno tenebroso trovasi trasportato in un tratto in mezzo di un'adunanza di persone avvezze alla pratica del mondo, spiritose e brillanti; si congiungesse, in somma, al genio originale, alla sensibilità, alla dottrina ed alla maestà ed esattezza italiana, l'urbanità, il brio e la disinvoltura francese. Il marchese Maffei, il conte Algarotti, il consiglier Bianconi[2] ed altri uomini grandi viventi, per non parlare del Magalotti e di altri gentiluomini della corte di Toscana de' tempi suoi, già ci hanno fatto vedere questo fortunato innesto; e non è da dire che per essere e per comparir dotto convenga far professione di esser pesante, ispido e sgarbato.

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., II, pp. 41-2. 2. Giovanni Ludovico *Bianconi* (1717-1781), autore di prose di argomento scientifico e archeologico e di vivaci ed acute *Lettere* sulla Baviera e altre regioni della Germania.

§ 1. *Coltura ed eleganza necessaria a tutti; necessità di arricchir la lingua di opere elementari e di letteratura galante.*[1]

Non è soltanto il dilicato nostro secolo che esiga dagli scrittori di congiunger la gentilezza al sapere; non sono soli gli svogliati leggitori dei giorni nostri che vogliano essere instruiti per via del diletto. In ogni età, in ogni contrada, ed in Italia singolarmente dopo il risorgimento delle lettere, gli uomini veramente grandi sagrificarono alle Grazie. Talvolta furono innalzati altari al gusto corrotto, ma il vero sapere non va mai disgiunto da un sano sapore nella letteratura e nelle bell'arti. Se vi furono uomini grandi, ingegni straordinari alieni dalle Muse, ciò seguì in secoli tenebrosi, quando accendere non si potea, colpa le estrinseche circostanze, quella scintilla di fuoco celeste, che tenean dessi per avventura, senza saperlo, nella più intima parte del cuore ristretta. Tra' principi occupati in grandi imprese Cesare, Federico, Eugenio di Savoia, tra gli spiriti immersi in scienze astratte ed in meditazioni astruse e difficili Aristotile e Galilei, per citar soltanto i più gran nomi, tutti unirono la coltura e l'eleganza alla penetrazione, alla attività, al coraggio.

Né dovrebbero i letterati della nazion nostra contentarsi di abbellire con appropriati ornamenti le opere originali e profonde, e di fornir la mente di belle cognizioni risguardanti la poesia, il disegno, l'elegante antichità e l'amena erudizione. Sarebbe desiderabile che alcuni tra essi a quella specie di letteratura si volgessero, a cui è debitrice la nazion francese di quasi tutta la sua celebrità. Dopo il secolo XVI pare che l'Italia abbia alquanto trascurata questa parte del saper gentile e galante. Pochi de' nostri scienziati si curarono di avere per ascoltatrici e discepole le gentildonne, e quand'anche alcuna volta a tal cosa si ridussero, il fecero con tanta pompa e con tanta dottrina, che, ben lungi d'invogliar dello studio il gentil sesso, contribuirono non poco a fare che il sapere tenessero in concetto di inaccessibile per esse. Il sempre pomposo ed erudito Gravina, avendo preso a stendere un *Regolamento degli studi di nobile donna*,[2] pare che da capo a piedi armare intenda le

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., II, pp. 42-5.
2. *Regolamento degli studi di nobile donna, alla principessa di Santa Croce, Opere italiane*, pag. 248 (G. N.).

eroine, le Marfise e le Clorinde della letteratura, piuttosto che le dame dilicate de' giorni nostri, di tal peso sono le armi che loro propone. I libri di Cicerone *Degli uffici*, l'orazione d'Isocrate a Demonico, Tucidide, Erodoto, Sallustio, Tacito, non che il Guicciardini ed il Davila; ed Omero e Virgilio e Dante, non che l'Ariosto ed il Tasso, sono i libri che quell'uomo imperturbabile, e soverchiamente dotto, non teme di metter tra le mani delle gentildonne, quasi fossero libriccini di toeletta e di trattenimento sollazzevole. Per vero dire, non credo che di cotesti autori formate sieno le biblioteche delle signore francesi, ed anche di molti uomini di quella nazione, che son pure stimati colti e addottrinati. Lo stomaco della gente leggiadra a' dì nostri non è più appropriato a quella carne bovina, a quel cibo da eroi. Che ne venne da questo? Pochissimi sono in grado di fare studi così severi e fondati nella letteratura; si lasciarono perciò da parte dai più i libri dell'antichità ed i gravi nostri scrittori medesimi italiani, e si rivolsero ai libri ed alle traduzioni francesi. E perché non potremmo noi arricchir la letteratura nostra di tutte quelle specie di opere che ci vengono d'oltremonti, dalle quali, tanto originali come tradotte, vien continuamente corrotta la lingua, ed il carattere nazionale travisato e guasto? E perché non potremmo noi pure aver libri elementari, storie, compilazioni non troppo dotte né pedantesche, miscellanee, romanzetti instruttivi, lettere, viaggi, e vadasi dicendo mille maniere diverse di opere di amena e galante letteratura, proprie ad ingentilire gli spiriti, dirozzar i costumi, ammaestrare eziandio, od almeno prestar materia d'innocente diletto?

§ 2. *Dialetti italiani e lingua universale tratta da essi.*[1]

Certa cosa è che ad una sì fatta impresa si oppone il sistema di alcuni toscani ed anche non toscani, di restringere l'uso ed il dritto di dettar le leggi e di mantener in vita la lingua nostra alla sola Toscana, per questa ragione lingua toscana e non italiana chiamandola; per modo che siccome là solamente pura si parla, così a' soli scrittori che in quella scuola impararono l'arte del conversare, sia dato di poterne rappresentare un'immagine nelle opere loro. Ma checché sia della opinione di alcuni vecchi cruscanti riformati,

1. Dal trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, ed. cit., II, pp. 45-50.

maestri di collegio, reliquie ancora dell'antica milizia, nutrita nelle civili guerre gramaticali che in principio del corrente secolo insorsero, i più chiari letterati de' giorni nostri, quelli per cui la lingua italiana è viva tuttora e spira; quelli, le opere de' quali passano le Alpi e caratterizzano la nostra nazione, sono oggimai tutti di avviso che ogni particolar dialetto italiano abbia diritto di somministrar voci alla lingua colta e comune, purché intese o facili ad intendersi in tutta Italia; che anche i Toscani hanno d'uopo di regola e di gramatica, non essendo lingua vivente che non ne abbisogni; e che, all'ultimo, gli scrittori toscani pretti e che fanno uso soverchio di toscanesimi, di idiotismi, di riboboli, non sono al più che autori del miglior dialetto d'Italia, ma non già autori italiani. Perciò l'abate Bettinelli stabilisce come massima fondamentale che non solo dai dialetti toscani sceglier si dee ciò che si confà alla lingua italiana, ma che inoltre questa scelta può estendersi agli altri dialetti italiani, che hanno pur essi i loro diritti, le loro grazie e ricchezze, ove con occhio critico vengano considerati.[1] Così usarono di fare i primi padri della lingua nel Mille trecento: e quante non sono le voci lombarde, a cagion d'esempio, espressive, gentili, evidenti, benché men felicemente pronunciate? L'origine di esse è molte fiate nobilissima. Le voci latine sono sparse a piena mano in tutti i dialetti d'Italia, come a tutti è palese; molte ne lasciarono i Greci a Venezia[2] col gran commercio che vi ebbero: così in Sicilia, in Puglia, in Calabria. L'araba lingua, sì illustre, molte ne lasciò singolarmente in Sardegna, in Corsica, in Malta. E la celtica, sì antica e diffusa, è forse spenta da per tutto? E le reliquie dell'idioma degli Etruschi, cioè de' più possenti e celebrati popoli italici

1. *l'abate . . . considerati*: il Bettinelli dice esattamente: «Convien dunque dai dialetti toscani scegliere esaminando ciò che sta bene all'indole della lingua italiana, e questa scelta può stendersi ancora agli altri dialetti italiani, che hanno anch'essi lor dritti, lor grazie e ricchezze, ove con critico avvedimento siano considerati» (cfr. *Risorgimento d'Italia*, in *Opere*, ed. cit., IV, 1781, p. 33). 2. «Il dialetto veneziano è ricchissimo di voci tutte sue proprie, ed è quello che ha più di grazia e di vezzo fra quanti se ne parlano corrottamente in Italia. Moltissime di queste nostre voci derivano a dirittura dal greco, dall'illirico e dall'arabico e da altre lingue orientali; il che provenne dal lungo e continuato commerzio che ebbero i nostri con quelle nazioni. Chi si mettesse a formare espressamente un *Vocabolario veneziano*, ne farebbe conoscere l'analogia e la ricchezza», Zeno, note al Fontan[ini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, ed. cit.], tom. I, p. 72 (G. N.).

prima che Roma dominasse, il cui impero sino alle Alpi si estendeva, è forse da credere che siensi tutte in Toscana riconcentrate? Inoltre, parlandosi i dialetti popolari in Italia dalle persone gentili, nobili e dotte e ingegnose, ne segue che non solo dall'uso continuo acquistano l'attitudine di esprimere ogni concetto, ma si arricchiscono giornalmente di voci e modi di dire pregevolissimi e giungono ad una perfezione infinitamente maggiore di quella che ricever possono in quelle contrade dove vengono unicamente adoperati dal popolo, eziandio il più rozzo. E che diremo dei dialetti d'Italia, dacché persino col genovese e col milanese si poté giungere a tradurre il Tasso, ed in versi piemontesi si dettarono ottimi sonetti petrarcheschi e si tentò una traduzione di Lucrezio? Altronde poi i dialetti, a guisa delle piante e degli animali lasciati in balìa della natura, hanno sempre una certa maschia energia e vigorosa mossa, di cui mancano alcune volte le lingue troppo limate e troppo culte dall'arte.

Ora, ciò posto, cotesti vocaboli e modi di dire, quando intesi sieno da tutta Italia, quando sieno espressivi, armoniosi e calzanti, e perché non saranno ammessi nel comune erario della lingua italiana? Chiama perciò il prelodato Bettinelli ottimo consiglio quello che in ciascuna provincia e dialetto si formasse un proprio vocabolario: e che da questi particolari scegliendosi l'ottimo, si venisse a comporre un dizionario universale a giudizio di tutta la nazione, che si potrebbe allora finalmente vantare di avere un vero tesoro di lingua.[1] Se questo possa sperarsi da un'accademia di gramatici filosofi spregiudicati ed intelligenti, protetti ed aiutati da' principi italiani, nol saprei dire. Ad ogni modo, si è però quello che fecero ognora nel loro particolare, leggendo e conversando e viaggiando eziandio per tutta Italia, gli scrittori tutti di maggior grido. Il chiarissimo nostro abate Denina, dopo aver notato che in tutta Italia un solo si è l'impasto ed il fondo della lingua, e dopo

1. *Risorg. d'Italia*, tom. II, capo I, *Lingua* [in *Opere*, ed. cit., IV, 1781], p. 32 e seg. (G. N.). Il Bettinelli dice esattamente: «Ottimo certo sarebbe il pensiero di farsi in ciascun dialetto e provincia un proprio vocabolario, giacché sì saporite e sì grate son pure le poesie già pubblicate in milanese, bergamasco, genovese, veneziano, bolognese, napoletano ed in altri, nelle quali impiegarono le lor penne chiarissimi ingegni. Allor da questi particolari scegliendosi l'ottima parte verrebbe a comporsi un dizionario universale a giudizio di tutta la nazione provato, e s'avrebbe allor finalmente un vero tesoro di lingua».

aver biasimato giustamente chi vorrebbe farne lingua municipale, osserva ottimamente che non solo le scritture nobili e dottrinali, le storie, le opere scientifiche di maggior grido, dettate in lingua italiana, portano l'impronta di questa lingua italiana universale, ma che il Berni ed il Mauro,[1] tuttoché padri e maestri di quello stile piacevole che si crede proprio soltanto di chi abbia bevuto delle acque di Arno, nacquero in Toscana l'uno, nel Friuli l'altro, e fecero uso entrambi di una lingua comune, intesa in tutta Italia. Che anzi il Berni, che dimorò lungamente in Roma ed anche in Lombardia, ed in Verona col famoso datario Ghiberti, venne celebrato da un altro toscano, voglio dire dal Lasca, perché

non offende gli orecchi della gente
colle lascivie del parlar toscano.[2]

E per mordere cotesta generazione di gramatici e di piccioli ingegni, di soverchio affezzionati all'idioma che si parla sulle sponde dell'Arno, il Berni medesimo loda facetamente Aristotile, perché

dice le cose sue semplicemente,
e non affetta il favellar toscano.[3]

Riflette inoltre il mentovato abate Denina, che moltissime voci credute dai più tra noi unicamente piemontesi o lombarde, sono di buona lega, e già usate da approvati autori e da scrittori toscani eziandio; cosa che sempre più l'affinità dimostra che passa tra tutti i dialetti italici, anche i più rimoti dal ceppo comune della lingua colta e regolare. E qui si vuole avvertir un difetto in cui cadono alcuni nostri nazionali, che di due voci, che abbiano lo stesso significato, tengono per italiana quella soltanto che è più dal nostro dialetto diversa; quandoché ogni qual volta che non si tratti di due voci, nobile l'una, bassa e plebea l'altra, certa cosa è doversi sempre preferire, come più italiana, quella che è comune al dialetto toscano e ad alcun altro dialetto italiano, a quella ch'è meramente toscana.

Dovrebbono adunque i Toscani ed i partigiani del caduto impero

1. *Bibliopea*, [Torino 1776], p. 80 (G. N.). Giovanni *Mauro* (1490-1536), amico e imitatore del Berni. 2. Questi due versi del Lasca sono citati anche dal Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (cfr. in questo volume p. 358 e la nota 5.) 3. Capitolo *In lode di Aristotele*, 65-6.

della Crusca diportarsi col rimanente de' popoli italiani nelle cose della lingua colle stesse massime colle quali, per rispetto alle cose politiche, si governarono i Romani verso le antiche nazioni italiche: unirsi tutti e cospirare e concorrere unanimemente a parlare, ad apprezzare, a coltivare e ad avere in conto di propria una sola lingua, e non già far torto alla comune patria per gara di primato, per voler trar vanto da ciò che non già una lingua, ma il primo, il più elegante ed il più purgato dialetto soltanto costituisce. E la gente colta e letterata delle altre provincie dovrebbe, conversando con civili e addottrinate persone, abbandonar del tutto il popolare rozzo dialetto natio, e servirsi della lingua medesima adoperata nelle scritture, nelle istruzioni, nei dispacci, avanti a' magistrati, nei tribunali e sui pulpiti. Converrebbe che in tutta Italia, come appunto si fa in tutta Francia, da' Pirenei e dalle Alpi sino all'Oceano ed alle Fiandre, in ogni civil brigata la lingua colta si parlasse, qualunque sia il dialetto popolare. Allora troppo facile riuscirebbe il dialogizzare in lingua purgata, nel che tanta difficoltà incontrasi da' non Toscani al presente; maggiori e nuovi pregi acquisterebbe la lingua; più agevole diverrebbe lo spiegarsi, il pensare (oserei dire); più comune la scienza, più celebri gli scienziati;[1] e non potremmo più lagnarci che mancasse alla massima parte d'Italia un modello vivente per rappresentar nelle opere d'ingegno una conversazione nobile, signorile, disinvolta.

La precisione che manca, secondo certuni, alla lingua italiana non è sicuramente nello stile poetico, pomposo ed oratorio, e neppure nell'istruttivo e dottrinale; si è nello stile tenue soltanto. La ragione n'è manifesta. Non si conversa in istile sublime né scientifico. È questa una lingua che viene parlata, o, per dir meglio,

1. V[edi] Algarotti, *Dedica* dei *Dialoghi sopra l'ottica neutoniana* al re di Prussia (G. N.). Allude al noto passo in cui l'Algarotti deplora la scarsa capacità della lingua letteraria italiana «pour ce genre d'ouvrages qui doivent rendre l'air et le tour de la conversation familière», poiché, egli afferma, «notre langue n'est, pour ainsi dire, ni vivante ni morte. Nous avons des auteurs d'un siècle fort reculé que nous regardons comme classiques; mais ces auteurs sont parsemés de tours affectés et de mots hors d'usage. Nous avons un païs où la langue est plus pure que dans aucune autre contrée de l'Italie; mai ce païs ne sauroit donner le ton aux autres qui prétendent l'égalité et même la superiorité à bien des égards. Sans capitale et sans cour il nous faut écrire une langue presqu'idéale, craignant toujours de choquer ou les gens du monde ou les savans des académies; et dans cette carrière on n'a pour guide que le goût, dont il est si difficile de fixer les loix» (cfr. *Opere*, II, Venezia, Palese, 1791, pp. 5-6).

scritta in ciascuna delle provincie italiane da pochi personaggi addottrinati. Questi concordano presto cogli altri delle altre contrade italiche, rispetto alla sceltezza, al valore, al significato delle voci che adoperar debbono. Ma ove si tratti di lingua che abbia a rappresentare il conversar libero e sciolto, si corre rischio di scrivere lombardo, infrancesato, affettato toscano, pedantesco antico, e qui sorgono le dubbietà in gran numero, difficoltà che tutte si toglierebbono con far uso favellando della buona lingua italiana regolare e purgata.

DAL «DISCORSO INTORNO ALLA STORIA DEL PIEMONTE»

§ IX. *Opposizioni contro al disegno di una storia del Piemonte.*

Ma il più grande ostacolo peraltro, l'impedimento insuperabile nel promuovere gli studi della storia nostra, non è che manchino sinora scrittori degni di esser letti, ma, quello ch'è più, si è che, a giudicio di dotte ed ingegnose persone fra' Piemontesi medesimi, manca soggetto e materia per la storia.[1] Se dobbiamo dar retta a quelli tra' nostri scienziati che, lontani dalla polvere critica, volgendo lo sguardo alla storia delle grandi nazioni di Europa, e rimirando lo spettacolo magnifico che presentano pei gran successi, per la gloria delle armi, per l'esteso commercio ed i lumi delle dottrine, giudicar intendono delle cose scevri di prevenzione, scompare affatto e si dilegua all'occhio loro filosofico quella che alcuni buoni cittadini, più commendabili per buon volere che per lo buono discernimento e per ampiezza di mente, credono esistere nazion piemontese. Pieni di queste idee grandi, non altrimenti che Scipione Affricano, dal cielo riguardando la terra[2] fanno le mera-

Come dichiara il Napione stesso nella dedica del suo trattato *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* al conte Felice Durando di Villa, il *Discorso intorno alla storia del Piemonte* fu opera «breve e di pochi giorni», da lui intrapresa e compiuta poco tempo prima che si accingesse alla revisione del suo trattato, quindi, presumibilmente, non molto tempo prima del 1791, data della prima edizione del trattato stesso, in appendice alla quale il *Discorso* fu inizialmente pubblicato. Esso comparve poi, senza mutamenti degni di nota, nell'edizione fiorentina del 1813 dell'opera maggiore e in quelle successive. Il testo dei passi qui riprodotti (§ IX e X) si attiene a quello definitivo dell'edizione fiorentina del 1813. Le note del Galeani Napione sono seguite dalla sigla G. N.

1. Vi sono pure altre specie di persone che tengono in nessun conto gli studi della storia patria, e questi vengono chiamati dal celebre Tiraboschi (*De patriae historia, oratio*, Mediolani 1759, p. 11): «Homines aut disciplinarum omnium pene rudes, quosque ea tantum literatura delectat, quae nullis vigiliis, nullo incommodo comparetur; aut scientiae cuiuspiam studio unice addicti, qui ceteras quotquot sunt omnes post habendas putent» [«Uomini o pressoché inesperti di ogni scienza e che si dilettano solo di quella cultura che senza alcuna veglia, senza alcuna fatica si acquista; o dediti unicamente allo studio di qualche scienza, e che ritengono doversi a questa posporre tutte le altre quante sono»], G. N. 2. *non altrimenti . . . terra*: allude al sogno di Scipione narrato da Cicerone nel *Somnium Scipionis* (*De rep.*, VI, XVI, 16 sgg.).

viglie che in così angusto teatro si sforzi di spiegarsi la gloria nostra nazionale. O, dicono essi, si intende di scrivere la storia dell'augusta famiglia che ora ci governa, e questa, abbenché grande ed illustre *ab antico*, picciol dominio tenne ne' tempi andati nelle contrade che al presente Piemonte si addimandano. I più ampi, doviziosi ed antichi suoi stati erano in que' tratti di paese di là da' monti, che ora formano buona parte di floride provincie della Francia ed il più fertile e delizioso de' cantoni elvetici, compresa la repubblica di Ginevra, oltre al ducato intero della Savoia; né ebbero i principi nostri fissa residenza in Italia, fuorché dal duca Emanuele Filiberto in appresso, nato ancora e nodrito di là da' monti al pari de' suoi progenitori. O s'intende di descrivere la storia di quel paese, che ora anche nel senso più ampio si chiama Piemonte, e questa non è storia di nazione veruna ne' secoli addietro, ma di diversi piccioli stati divisi e di alcune città, che nulla ci presentano che degno sia di considerazione; storia che non è possibile di riunire sotto un solo punto di vista e con narrazion continuata proseguire. Che anzi, ancorché fosse una tale impresa meno malagevole ed una sì fatta storia scrivere si potesse, questa non sarebbe storia del Piemonte per ciò che appartiene a' tempi antichi, dacché tal nome nacque soltanto, come ognun sa, poco avanti al dominio avuto da' conti di Provenza in questa parte d'Italia verso la metà del secolo XIII, onde soltanto parimente a quell'epoca dovrebbe avere principio la storia.

E gli avvenimenti poi, dicono essi, quai sono che meritino di esser ricordati? Sono questi forse l'influenza nella politica in tutte le corti di Europa, la maestà della religione, la potenza, la grandezza di Roma anche dal Mille in appresso? le strepitose rivoluzioni del regno di Napoli? l'esteso florido commercio, l'antica gloria navale, la potenza orientale di Venezia? la navigazione, i traffici, la coltura delle scienze e delle arti di Pisa, di Firenze e di tutta Toscana? l'antica potenza marittima, le armi trionfatrici al di là dell'Ellesponto de' Genovesi? l'opulenza dello stato di Milano, grande anche per l'abuso che ed i Visconti e gli Sforza ne fecero, e per li saccheggi e per le depredazioni a cui poté resistere durante secoli interi? Che più? proseguono a dire con ingenua schiettezza questi spregiudicati piemontesi, quante città particolari d'Italia somministrano alla storia più importante oggetto da per sé sole quanto tutto il Piemonte intero? Così Verona, Bologna, Modena,

Mantova, per lettere, per antichi monumenti, per illustri personaggi famose. Che, all'incontro, nei fasti di queste provincie che riunir si vorrebbono per formarne una storia, altro non ci ravvisano, se si parla de' tempi più antichi, che alcuni cavalieri erranti al piè delle Alpi, occupati in piccole scaramucce, in amoreggiamenti ed in fondar badie in espiazione de' loro falli; e ne' tempi più a noi vicini una serie non mai discontinuata di disastri di una popolazione conculcata dalle grandi potenze di Europa. Si lasci perciò, conchiudono dessi, alla vanità delle private famiglie il consultare gli antiquari de' tempi di mezzo, altrettanto rozzi ed ispidi quanto i documenti e le carte fra le quali si ravvolgono di continuo, per provare una genealogia, una discendenza sempre certa all'amor proprio di chi la riguarda, e sempre dubbiosa alla invidia altrui; si lasci all'interesse de' comuni, de' prelati, de' feudatari il far chiarire e decidere i punti di diritto, i privilegi de' loro territori, delle loro giurisdizioni e badie; ma nessuno si lusinghi mai con questi materiali critico-giuridici di poter formare una storia colta e filosofica che di troppo più grandiosi fondamenti abbisogna.

Queste ingegnose osservazioni son frutto in vero de' progressi grandi che hanno fatto tra noi gli studi del pubblico diritto, dello stato politico di Europa attuale e della lettura e meditazione delle storie straniere, scritte con vivacità di stile, con energia e con pompa; perciocché insino al fine dello scorso secolo sempre si è creduto non impossibile da' nostri men dotti maggiori una sì fatta intrapresa. Dirò di più, procedono eziandio in gran parte tali opposizioni dalle spine colle quali sono stati a' nostri ultimi tempi circondati questi studi, che appunto, come congiunti agli studi legali, gli han fatti pigliare in abbominazione da ogni bell'ingegno. Ed è cosa in vero singolare che mentre i critici tengono che si debbano intraprendere nuove opere colossali per illustrazione della storia nostra, e che bastanti non sieno quelle che in non picciola copia già abbiamo, quegli all'incontro che professano letteratura più colta e, direi così, più disinvolta e lontana da ogni ombra di spirito pedantesco, credano che da tutti questi materiali impossibil sia il ricavar un volume di storia patria, di cui una persona, che fanatica non sia, possa sostener la lettura.

§ X. *Riflessioni intorno alle opposizioni sopraccennate.*

Per isciogliere tutte queste opposizioni e per conciliare dispareri così grandi, non vi sarebbe altro mezzo se non se di presentare una storia del Piemonte dettata con discernimento, con buon criterio, con filosofia, che imparzialità rigorosissima vantasse e facesse pompa di eleganza e coltura di stile, tale, in somma, che ottener potesse lettori ed applausi perfin da quelli che prevenuti sono contro. Ma, come ognun vede, se per un canto sarebbe questo il solo modo di sciogliere e levar via vittoriosamente le allegate difficoltà, d'altra parte non è questa materia di un breve discorso. Per far tuttavia alcuna generale considerazione intorno a questo rilevante oggetto, prima che qualche anima ben nata abbia ozio, lumi, ingegno, volontà e favore per darvi opera daddovero, si potrebbe, avanti ogni cosa, riflettere che non trattasi già di tessere un panegirico della nazion piemontese e degli antichi abitatori di queste contrade, ma di descrivere con sincerità e chiarezza i successi[1] quai furono; perciocché la storia dei gloriosi evenimenti serve più ad accrescere il fasto nazionale che alla istruzione de' posteri. Concederò in oltre per un istante che la storia del Piemonte sia un'iliade miseranda di disavventure; che queste contrade sieno state in paragone degli altri stati d'Italia pressoché senza lettere, senza commercio, e che le armi non abbiano mai bastato e difenderle dalle pubbliche sciagure dalle quali furono ne' tempi andati desolate; e dico che in tale supposizione una storia di diverse popolazioni (se nazione non si vuol che si addimandi) che ciò non ostante si radunarono sotto un solo sovrano, sovrano i cui progenitori ebbero però sempre insino dal Mille ora più ora meno esteso dominio nelle contrade medesime; la storia di un paese che nonostante un corso d'interi secoli di avversità acquistò quel grado di prosperità, di popolazione, di coltura, di lettere e di estimazion di cui gode al presente, una storia così fatta presenta un raro fenomeno agli occhi non meno del politico che del filosofo investigatore delle cagioni delle cose. La serie perciò di queste disgraziate avventure meriterebbe di venire diligentemente esaminata, dappoiché ebbe più prospero esito che non il gran traffico e la potenza di mare degli altri italiani. E que' disastri in vero furono gloriosi,

1. *i successi*: gli avvenimenti.

se, non altrimenti che le sconfitte dei Romani nella guerra contro Pirro, impressero sentimenti di venerazione nei nemici stessi e fruttarono in fine la grandezza e la prosperità del Piemonte. E sebbene non vorrei che il racconto fedele di queste sciagure ed il rinnovarne pateticamente la rimembranza risvegliasse sentimenti di sdegno e di livore contro le potenze di Europa che ne furono le infauste cagioni, perciocché sono cose troppo vili l'astio e la vendetta, ciò non toglie però che il minuto ragguaglio di questi evenimenti, dell'origine che ebbero, del corso con cui seguirono, delle conseguenze che produssero, servir non possano d'istruzione in ordine al contegno da serbarsi in consimili emergenze ed al modo di guardarsene in avvenire.

Senzaché la vastità de' dominii non basta da per sé sola a rendere importante la storia di un impero, come, d'altro canto, può essere famosissimo uno stato di angusti confini. Alla repubblica di Atene,[1] il territorio di cui forma al presente una picciolissima non curata sconosciuta parte di un barbaro impero, si pregiano di paragonarsi le più grandi nazioni dell'Europa: gl'Inglesi per lo spirito di commercio, la potenza navale, i capricci del volgo e la libertà burrascosa; i Francesi per l'eleganza della vita e de' piaceri; per lasciar da parte quelli che forse han maggior diritto di venir in paragone per politica, per traffici, non meno che per letteratura e per belle arti, voglio dire gl'Italiani. Né ciò tanto attribuir si dee alla grandezza delle cose operate, come alla celebrità degli scrittori da cui furono tramandate a' posteri. Ad ogni modo poi, non ostante che stata vi sia la repubblica romana, la storia con tutto ciò di quella di Ginevra parimente da più di un autore si scrisse; e così quantunque più clamorosi evenimenti contengano le storie di altre contrade, a noi premono più i nostri men rumorosi e solenni che gli altrui tanto decantati. Se il predicante valdese Léger di pochi tumulti seguiti in un angolo delle montagne della provincia di Pinerolo ne scrisse e pubblicò nello scorso secolo un volume *in folio* in Olanda, intitolandolo *Storia delle chiese evangeliche del Piemonte*,[2] dove non mancano effigiati piemontesi che quali antropofagi divo-

1. *The History of Athens*, by William Young, 1786 (G. N.). Quest'opera, accompagnata da un *Saggio* «in cui si ricercano le ragioni immediate di elevazione e di decadenza che influiscono in uno stato libero e commerciale», ebbe una certa rinomanza in Inghilterra e in Europa. 2. Il titolo di quest'opera di Giovanni *Léger* (1615-1670) è *Histoire générale des églises évangéliques des vallées de Piémont ou vaudoises*; fu pubblicata nel 1669.

rano le carni abbrustolate de' Valdesi trucidati, e perché mai non sarà possibile il mettere insieme una storia, meno ingiuriosa alla memoria dei nostri maggiori, di tutte le contrade e di tutti gli avvenimenti del Piemonte? Lascio da parte che a mantenerci nella picciolezza non vi ha forse motivo più forte che il troppo basso concetto appunto delle cose proprie; e che una delle cagioni della grandezza, non solo delle antiche nazioni, ma eziandio delle singolari persone medesime che di picciolo stato salirono a gran potenza, si è l'essersi ognora credute, sin da' loro principii, destinate a cose grandi. Ed in ordine appunto alla estension de' paesi ed ai successi che si vorrebbono comprendere nella storia di cui si tratta, a me sembra che, sebben con altro nome questo tratto d'Italia si chiamasse negli andati tempi, con tutto ciò non sia cosa contraria alla pratica serbata dagli storici delle altre nazioni ed alla retta ragione il formarne un solo corpo, un sol tutto, non già colla rigorosa unità di azione di una composizion di teatro, ma con quella che può ricevere una storia alquanto estesa, sia rispetto a' tempi che a' paesi. Tutti i geografi nostri chiamarono Piemonte i dominii della real casa di Savoia in Italia. E sebbene il sagace investigatore delle patrie antichità, Francesco Agostino della Chiesa,[1] non abbia ritrovato documento più antico di un diploma del conte Amedeo di Savoia del 1245,[2] in cui venga fatta chiaramente menzione del Piemonte,[3] nome che divenne poi comune in queste contrade al tempo del dominio ch'ebbero di gran parte di esse i conti di Provenza, conquistatori del regno di Napoli, ciò non trattenne il dotto nostro magistrato, autore del *Piemonte cispadano antico*, di spingere insino a' tempi romani le sottili e profonde sue geografiche ricerche.

1. *Francesco Agostino della Chiesa* (morto nel 1663), vescovo di Saluzzo, autore di un *Catalogo degli scrittori del Piemonte e della Savoia*, e di altre opere sulla storia piemontese, fra cui quella citata nella nota seguente. 2. V. *Corona reale di Savoia*, tom. 1, pp. 204-5 (G. N.). 3. *venga . . . Piemonte*: in Pietro delle Vigne ed in un'antica cronaca trovò il signor collaterale Iacopo Durandi il nome di Piemonte, e ciò anteriormente all'epoca del diploma del conte Amedeo, di cui parlano il Monod ed il Chiesa (G. N.). Iacopo Durandi (1737-1817) di Santhià, autore di un *Saggio sulla storia degli antichi popoli d'Italia* (1769) e del *Piemonte cispadano antico* (1774), ricordato più avanti dal Napione. Pietro Monod (1586-1644) scrisse varie opere storiche sulla casa di Savoia.

MATTEO BORSA

NOTA INTRODUTTIVA

Se il richiamo agli insegnamenti del tardo Bettinelli può essere utile per meglio comprendere la formazione e l'orientamento del pensiero e del gusto di un Tiraboschi, di un Galeani Napione e di un Vannetti, esso diventa obbligatorio nel caso di Matteo Borsa. All'ombra del Bettinelli si svolge per gran parte la sua stessa vita. Nato a Mantova nel 1751 da una cugina dello scrittore, è probabile che proprio per suggerimento di questo fosse inviato a frequentare il collegio dei gesuiti di Verona, dove il Bettinelli allora si trovava, e poi il collegio dei preti secolari di Reggio Emilia, dove ebbe modo di distinguersi per la sua inclinazione alla filosofia e agli studi letterari. Tale inclinazione, tuttavia, fu vivamente osteggiata dal padre che voleva fare del figlio un medico, e che a questo scopo, appena terminate le scuole secondarie, lo inviò a studiare medicina presso l'Università di Bologna. Pur dedicandosi a questi studi con impegno (fra i suoi scritti figurano due opere di argomento medico, *I fisiologi* e *Gli empirici*) fino ad ottenere con onore la laurea, il Borsa anche a Bologna continuò ad occuparsi di filosofia, di letteratura e di musica, e in particolare riuscì ad impadronirsi dell'inglese tanto da poter leggere correntemente gli autori britannici nella loro lingua. Da Bologna si mosse anche per qualche gita in Toscana e nel Veneto, ma queste furono le sue uniche esperienze di viaggio, poiché, tornato a Mantova nel 1776, non si allontanò più dalla città nativa, accontentandosi, anche perché cagionevole di salute, della tranquilla e oscura vita di studioso di provincia. A Mantova appunto egli ritrovò il Bettinelli, che qui si era ritirato fin dal 1773, e che prese subito in simpatia il giovane parente, incoraggiandolo agli studi preferiti e certo anche favorendo la sua nomina, nel 1779, a segretario dell'Accademia mantovana, come successore dell'abate Girolamo Carli, e poi, nel 1783, a professore di logica e metafisica nel ginnasio della sua città. E i legami tra il Bettinelli e il Borsa si strinsero ulteriormente quando questi ne sposò una nipote, e soprattutto allorché, costretto ad uscire dalla casa paterna per «scontentezze domestiche», entrò insieme con la moglie in quella dello zio, presso il quale convisse in piena armonia fino alla morte, avvenuta nel 1798.

Ma anche se si ignorassero questi vincoli di parentela e di amicizia, si sarebbe in ogni caso costretti a ricollegare strettamente il Borsa al vecchio letterato mantovano dalla natura stessa della sua opera letteraria, critica e filosofica, la quale si configura esplicitamente come un tentativo di sistemare e approfondire la contaminazione, che caratterizza l'orientamento del Bettinelli dopo il 1780, tra i motivi moderatamente preromantici dell'*Entusiasmo delle belle arti* e del *Risorgimento d'Italia* e il tradizionale classicismo accademico e xenofobo: un tentativo che si traduce spesso in irrigidimenti scolastici e pedanteschi, ma che talora perviene, almeno sul piano critico ed estetico, a risultati non privi di originalità, e comunque non trascurabili da chi voglia seguire, nel suo complesso rapporto di opposizione e di convergenza col preromanticismo, la formazione del movimento neoclassico italiano sul finire del Settecento.

I primi scritti dedicati dal Borsa a problemi estetici, *La musica imitativa* (1781) e *I balli pantomimi* (1783), possono interessare solo in quanto dimostrano come l'autore agli inizi fosse rigidamente legato ai criteri della poetica classicistica, e addirittura ai principii di Orazio, che egli definisce «un autore un po' vecchio, ma un autor sempre classico e inappellabile». Si può anzi affermare che ciò che distingue il Borsa dai pensatori che prima di lui si erano volti ai problemi estetici della musica e della danza – i collaboratori dello «Spettatore», lo Hume, il Rousseau, l'Algarotti e anche il Bettinelli – è proprio la rigorosità spinta fino alla pedanteria con cui egli applica a quei problemi i principii oraziani dell'imitazione, della verosimiglianza, della convenienza e simili.

L'aderenza al pensiero e al gusto del tardo Bettinelli e insieme la pur limitata originalità del Borsa si manifestano invece nel successivo e più noto saggio *Del gusto presente in letteratura italiana*, che egli stese nel 1783 in risposta al quesito proposto dall'Accademia mantovana (e ispirato probabilmente dal Bettinelli) appunto sul gusto contemporaneo in Italia, pubblicò nel 1784 con alcune note polemiche dell'Arteaga, e ristampò nel 1795 con aggiunte e col titolo *I vizi più comuni e osservabili del corrente gusto italiano in belle lettere*. Per comprendere esattamente l'orientamento del Borsa non è inutile ricordare le risposte degli altri letterati partecipanti al medesimo concorso, Ippolito Pindemonte e Francesco Colle. Un franco tentativo di giustificare in tutti i suoi aspetti il

«gusto presente» italiano appare nella risposta di Francesco Colle, il quale poi non fa che svolgere le idee che l'amico Cesarotti aveva già accennate in alcuni scritti precedenti e avrebbe sistematicamente sviluppate nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785). Il Pindemonte a sua volta assume una posizione intermedia, da un lato ammettendo la legittimità del filosofismo didascalico illuministico, ormai connaturato al «genio» del secolo, e l'utilità di «buone» traduzioni, dall'altro raccomandando quali correttivi lo studio degli antichi e l'opera vigile di un'accademia italiana; correttivi su cui insiste particolarmente in una seconda redazione della sua risposta, orientandosi verso una sua personale poetica fondata sulla «bella semplicità». Rispetto non solo al Colle ma anche al Pindemonte, il Borsa appare senza dubbio il più legato al classicismo tradizionale, ma proprio entro questa posizione egli assume, al tempo stesso, l'atteggiamento più consapevolmente polemico nei confronti del razionalismo illuministico. Questo atteggiamento comincia già a profilarsi nell'introduzione del suo saggio, dove alla condanna dei «vizi» propri del «gusto presente», vizi in quanto deviazioni dai principii del classicismo, si intreccia la constatazione che queste deviazioni sono pure qualcosa di inevitabile, che nasce da impulsi che, per essere non razionali, non possono essere semplicisticamente negati, ma invece debbono essere ricercati nella complessa evoluzione storica dei popoli; e ai quali perciò si può e si deve reagire, come l'autore spiega nella seconda parte del suo lavoro, significativamente richiamandosi allo Shaftesbury, non tanto facendo appello alla ragione, quanto piuttosto agendo sul «sentimento» del lettore attraverso il ridicolo.

Questa esigenza di intendere proprio nella loro natura non razionale, nella loro formazione storica le deviazioni del «gusto presente», appare nell'analisi delle ragioni che hanno prodotto il primo vizio, il «neologismo straniero». Tale analisi prende l'avvio indubbiamente da alcune considerazioni del Bettinelli in quel *Discorso sopra lo studio delle belle lettere in Italia e sul gusto moderno di quelle* (1780), che è la prima dichiarazione esplicita dell'orientamento a cui il vecchio letterato si conformerà negli ultimi decenni della sua vita. Ma, mentre questi si era limitato ad incolpare «la lettura universale dei libri francesi e degli inglesi eziandio venuti alla moda», il Borsa cerca di indagare più a fondo la genesi storica del «neologismo straniero» in Italia. Dopo aver stabilito

il principio generale che la lingua di un popolo influisce su quella di un altro o per «forza» o per «sapere», per supremazia politica o culturale, il Borsa passa ad esaminare il caso concreto dell'Italia, constatando che su di essa hanno agito concomitanti l'una e l'altra causa. Più precisamente, egli spiega, la lunga servitù politica ha prodotto lentamente negli Italiani una disposizione psicologica a subire l'influenza di civiltà straniere, come e soprattutto quella francese, effettivamente più avanzate della nostra: influenza che, nel campo particolare della letteratura, si va concretando nella «distruzione dello spirito nazionale», nella progressiva insensibilità alla speciale armonia della lingua italiana (e qui sarà da vedere un omaggio al Bettinelli, che tanto spesso insiste su questa armonia), nella tendenza a trascurare lo studio della lingua latina, «madre dell'italiana», e infine nella «fiumana lutulenta e fangosa» delle traduzioni, o almeno di quelle fatte da scrittori ignoranti della propria e dell'altrui lingua. Questa limitazione, che manca nel Bettinelli, non è senza significato. Ma la relativa apertura mentale del Borsa meglio si rivela in alcune precisazioni aggiunte nella seconda edizione, dove, pur mantenendo ferma, di fronte alle obiezioni del cesarottiano Arteaga, la sua condanna del «neologismo straniero», tiene a distinguersi dai ciechi custodi della purità, che vogliono non «serbar vergine ma stupida la lingua», e giunge ad ammettere, accogliendo in parte le idee del Cesarotti, la legittimità di un rinnovamento continuo della lingua, di un «neologismo continuo nelle lingue di qualunque nazione, il quale neologismo abbraccia non sol le parole materiali, ma la tessitura grammaticale eziandio e tutto il complesso dello stile, e quinci va ad attaccare i generi stessi e le maniere di scrivere e di comporre».

Più notevole, ad ogni modo, l'analisi del secondo vizio, il «filosofismo enciclopedico». Anche per questa parte il Borsa trae lo spunto dal citato discorso bettinelliano *Sopra lo studio delle belle lettere*, e certamente anche da alcuni passi contenuti nella contemporanea introduzione alla seconda edizione dell'*Entusiasmo* (1780), dove il letterato mantovano, nella sua difesa dell'immaginazione e della sensibilità, deplora i danni prodotti dall'intrusione della «ragionatrice e osservatrice filosofia» e delle scienze esatte nei dominii della eloquenza e della poesia. Queste e simili affermazioni del Bettinelli, tuttavia, interessanti sul piano della poetica e del gusto ma non inquadrate in un pensiero organico (basterà ricor-

dare che nel *Saggio sull'eloquenza*, del 1782, si sostiene che non solo la storiografia e l'eloquenza ma la stessa poesia moderna sono migliori delle antiche perché nutrite di «spirito filosofico»), forniscono al Borsa non più che un generico suggerimento. Più direttamente egli si richiama invece ad altri due studiosi contemporanei, lo svizzero Merian e il veneto Sibiliato: due studiosi che sono in genere trascurati dagli storici dell'estetica e della critica settecentesca, ma che sono forse i primi a dar forma sistematica alla polemica contro la tendenza didascalica della letteratura illuministica. Il Merian – assiduo corrispondente del Cesarotti e buon conoscitore della estetica empiristica inglese e in particolare di quei critici come il Lowth, il Wood, il Warburton, il Blair, che avevano rivolto il loro interesse alla poesia biblica, omerica, ossianica e in genere primitiva – svolge le sue argomentazioni sul piano critico, passando successivamente in rassegna le letterature antiche, dall'ebraica alla greca alla latina, e poi l'italiana fino al Quattrocento, e facendo notare di volta in volta come le scienze, ivi compresa la filosofia, abbiano sempre influito negativamente sulla poesia. Il Sibiliato, studioso di letterature classiche e non ignaro del Vico, si pone invece sul piano teorico, e dopo aver precisato che lo «spirito filosofico» di cui vuol provare l'estraneità alle belle lettere non è la filosofia intesa come «dottrina delle proporzioni nelle materie di gusto» ma piuttosto lo «spirito dottrinario e analitico», dimostra successivamente la diversità dei principii da cui partono rispettivamente questo spirito e le attività letterarie, delle facoltà spirituali in cui risiedono, degli strumenti di cui si servono, e degli uditori a cui si rivolgono. Nella prima edizione del suo saggio il Borsa si limita a ricordare il solo Merian (o più esattamente le sue prime quattro dissertazioni), citando in particolare le sue analisi di poeti greci e latini, per comprovare «l'ordin contrario che tengono queste due facoltà [filosofia e poesia]: talché decadere s'osserva sensibilmente la poesia quando la filosofia va salendo in sommi gradi, e così viceversa». Ma in alcune pagine aggiunte nella seconda edizione allo scopo di rispondere alle riserve formulate dall'Arteaga, che in sostanza tornava a difendere la funzione didascalica della letteratura, egli si fa a precisare, questa volta con l'aiuto del Sibiliato, ma più risolutamente e con più sottili distinzioni, i rapporti fra le due facoltà. In un primo momento sembra anch'egli, con il Sibiliato, concedere alla filosofia

la funzione di una anticipata «meditazione», che precede l'operazione e dirige la esecuzione dell'artista; ma, subito dopo, riduce tale funzione, sostanzialmente, ad una osservazione, inconsapevole di se stessa, dei propri sentimenti; chiarendo poi ulteriormente il suo pensiero mediante una netta distinzione fra questa filosofia e «la filosofia pratica delle belle lettere», cioè la riflessione teorica sull'arte, a sua volta distinta da una terza specie di filosofia, «la filosofia di dogma, di teoria, d'intelletto», che è poi quella soprattutto «viziosa» se introdotta nelle opere letterarie. Ispirata dalla preoccupazione di separare nettamente il dominio della filosofia da quello delle lettere, è anche, almeno in parte, la difesa dei generi letterari che occupa il terzo capitolo del trattato: il pericolo maggiore, infatti, che secondo il Borsa nasce dalla «confusione dei generi», è proprio l'intrusione del filosofismo didascalico in opere che per loro natura intrinseca sono destinate non a «convincere», ma a «piacere» e a «commuovere».

Un tentativo di ragionare in modo più sistematico questa distinzione tra poesia e filosofia è nel trattato *Della fantasia* (1795), al quale il Borsa stesso si richiama nella seconda edizione del saggio sul «gusto presente». Il primo spunto a occuparsi dell'argomento gli viene ancora una volta dal Bettinelli, che (come l'autore dichiara nell'avvertimento premesso al trattato) lo aveva invitato a stendere alcune «riflessioni sulla natura della fantasia», le quali furono pubblicate nella nota III della seconda edizione dell'*Entusiasmo*. Della fantasia il Bettinelli stesso parla, com'è noto, in questa sua opera: ma si tratta al solito di accenni piuttosto che di definizioni organiche. L'autore dell'*Entusiasmo* si limita infatti a rammentare che Bacone aveva attribuito alla fantasia «tutto il talento delle bell'arti», e a distinguere, forse ricordando il Conti, fra immaginazione *attiva*, «madre del bello, del grande e dello straordinario», e *passiva*, legata ai sensi e causa di errori, concludendo comunque che le due specie sono in concreto inseparabili.

Il Borsa invece, già nella sua nota e poi in modo più preciso e particolareggiato nel saggio *Della fantasia*, parte anzitutto da una breve ma serrata critica dei pensatori empiristi e sensisti, dal Locke al Bonnet al Condillac al Soave, facendo notare come essi, che pur distinguono sottilmente le varie facoltà dell'animo, non diano poi alla fantasia un posto adeguato; e in particolare, polemizzando con il Condillac, insiste in una notevole pagina sulla

necessità di distinguere nettamente fra la «percezione» e l'«immaginazione», che «non sono che due servili ed umili pittrici di ritratti», e la «fantasia», nome che egli riserva a quella facoltà «libera, efficace, operosa», la quale «scorre l'immensa galleria dei ritratti già disegnati dall'immaginazione, e gli scompone e ricompone, e ne combina esseri nuovi e nuove forme, e di mille parti proprietà indizi illusioni idoleggia nuove sostanze e colora un nuovo mondo d'idee».

Così intesa la fantasia non può essere più considerata, a giudizio del Borsa, come una delle tante (e per giunta delle meno importanti) operazioni dell'intelletto, ma si rivela invece inerente a tutte le operazioni di questo, se è vero, come egli ritiene, che tali operazioni consistono appunto nello scoprire nuove relazioni fra gli oggetti e le idee: la fantasia, insomma, assurge alla dignità di un «modo d'agire» dell'intelletto stesso, un modo di agire analogo per importanza al «raziocinio», ma, pure, profondamente diverso da esso. Se infatti, precisa il Borsa, fantasia e raziocinio hanno in comune il compito di scoprire nuove relazioni, differiscono però «nel diverso genere di relazioni che si prefiggono ad oggetto. La fantasia per sé si contenta di relazioni prime, di somiglianze superficiali . . ., di ciò che all'occhio si appartiene e al senso esaminatore, e il raziocinio al contrario ricerca le relazioni essenziali dell'oggetto esaminato: quella è paga di similitudini, vuol questo analogie. La prima si limita a tali cose le quali possono aver comuni i principii, il secondo va in traccia di cagioni e di effetti».

A chi pensi al Vico, allo Shaftesbury, al Baumgarten tali idee non possono certo apparire una novità. Se però si tiene presente l'estetica empiristica e sensistica che è quella dominante nel periodo in cui scrive il Borsa, e da cui in effetto, come si è visto, egli prende le mosse, mi pare che non si possa non riconoscere un certo valore a questa ragionata accentuazione dell'ufficio della fantasia, intesa come facoltà attiva (non solo passiva come l'immaginazione) e opposta al raziocinio, nell'ambito della vita spirituale.

A questa impostazione preliminare rimane tuttavia limitata sostanzialmente l'originalità del Borsa. A sviluppare radicalmente la sua difesa della fantasia egli trova anche qui un ostacolo proprio in quella sua fedeltà al classicismo tradizionale che, mentre lo spinge a rivalutare l'attività fantastica di fronte al didascalismo illuministico, d'altro lato lo tiene ancorato ad un gusto morale e

artistico lontano non solo dal romanticismo ma anche dal neoclassicismo. «Che felice invidiabile rarissimo veramente è quel mezzo di *fantasia* e *raziocinio*, in che sta l'eccellenza de' sommi uomini» egli dichiara esplicitamente: e in perfetta coerenza con questo principio generale, se ammette che la fantasia interviene utilmente anche nell'attività scientifica, fa però notare che a sua volta «il *raziocinio* ricambia poi i buoni servigi alla *fantasia* del poeta, il quale attinge quell'aria di giudicio, proporzione, sobrietà, cioè verità, ch'è l'unica pietra di paragone del gusto e dell'ingegno». E se in qualche punto egli sembra orientarsi in senso neoclassico, come quando addita quale meta delle belle arti quel «Bello ideale sublime perfetto inesistente che da Omero e Platone ereditarono Fidia e Palladio, e appresero poi dalla filosofia Winckelmann e Mengs» e idoleggia «uno stile di grazia ignota alla natura»; in realtà dal contesto si chiarisce che il «Bello ideale» e la «Grazia ignota alla natura» di cui egli parla, sono da lui concepiti (come dal Bettinelli) quali risultati di un processo intellettualistico di selezione piuttosto che come irrazionale intuizione di una trascendente idea di nobile e remota bellezza.

I limiti del classicismo tradizionale del Borsa si chiariscono più nettamente nelle sue prose letterarie e nei suoi versi, che in genere riprendono temi e forme del Bettinelli con un più angusto accento moralistico e in uno stile (come è anche quello delle stesse opere critiche ed estetiche) che, mentre vuol atteggiarsi ad una decorosa scioltezza, riesce per lo più accademico e impacciato. Motivi bettinelliani, ma svolti senza l'estro polemico del letterato mantovano, ritornano nell'*Elogio di Calandrino bibliofago* e nell'*Elogio di me stesso*, i quali vogliono essere una satira rispettivamente degli scrittori seguaci di ogni nuova moda e in particolare di quella degli «elogi», e dei letterati disonesti che intendono la letteratura solo come un mezzo per arricchire o per procurarsi privilegi. Al teatro moraleggiante del Bettinelli si ispirano a loro volta le due tragedie, l'*Agamennone e Clitennestra* e l'*Anfia*; anche se non vi manca qualche tratto che potrebbe far pensare a suggestioni alfieriane: come, nella prima, il carattere di Clitennestra, dibattuta fra l'amore per Egisto e l'affetto per i figli e per il marito; e, nella seconda, il personaggio di Panormo, animato da un odio cupo e inestinguibile e non privo di una sua feroce dignità. Tra gli altri versi, pochi e per lo più d'occasione, si possono ricor-

dare due visioni in terza rima, scritte rispettivamente per la morte di Maria Teresa e per l'uccisione di Luigi XVI, e che, se possono rappresentare dal punto di vista stilistico una concessione alla moda varaniana rimessa in onore dal Monti, sono però soprattutto un documento di quel rigido conservatorismo politico-sociale che costituisce l'aspetto più retrivo della personalità del Borsa.

Questo conservatorismo si traduce più sistematicamente in tre saggi scritti sotto l'impressione degli sconvolgimenti prodotti dalla Rivoluzione francese e probabilmente, come sembra da numerose allusioni, durante l'epoca del Terrore: *La metafisica popolare*, *Il patriotismo* e *La nobiltà*. Nel primo si fa esplicita la componente reazionaria di quella polemica contro il filosofismo illuministico che ispirava i saggi sul «gusto presente» e sulla fantasia: «Bisognerebbe accorgersi» egli afferma «e penetrarsi di una verità infinitamente importante, ed è che siamo nati a comprendere soltanto una porzione delle cose, e a vedere soltanto certi lati degli oggetti; che oltre a ciò non bisogna inoltrarsi: che siccome sappiamo di buona coscienza di non comprendere intero l'oggetto, così non ci dobbiamo ostinare su tutta intera la conseguenza; e che viceversa la conseguenza per poco che urti, ci deve far dare addietro per la non integrità delle premesse. Sapersi infine fermare a metà di viaggio, contentarsi della metà dell'oggetto, rassegnarsi a vedere quel solo che realmente si vede, è la virtù più difficile ma la più necessaria alla ragione». Ma sotto questa «critica della ragione» c'è non tanto un nuovo pensiero, quanto – per riprendere un'acuta e severa osservazione di Pietro Verri a proposito delle accuse di «astrattismo» mosse contro i principii dell'Ottantanove – «la lunga corruzione» che «ha depressi e avviliti gli animi»; c'è, in altre parole, la preoccupazione di difendere quelle strutture politiche e sociali che «l'abuso della ragione» e in particolare il principio dell'uguaglianza sociale, affermato dal Rousseau, minaccia nei loro fondamenti.

Ad opporre un efficace riparo a questo pericolo sono rivolti appunto gli altri due saggi. Il principio fondamentale a cui il Borsa si richiama è quello che egli definisce lo «spirito di famiglia», cioè quel sentimento «naturale» che lega ogni individuo alla famiglia a cui appartiene, e in particolare al capo di essa, e che, per estensione, diventa più generalmente «l'idea d'una società che

tutta dipende da un capo non per estrinseca forza, non per insinuazion di precetti, non per sovvertimento di persuasione, non per condizione di patto, ma per necessaria tendenza di cuore, per avviso intimo della natura, per amor, per piacere, per abito, infine per l'immutabile e universale sentimento dell'ordine». Dall'idea di famiglia, così intesa, l'autore nel trattato sul *Patriotismo*, sviluppando l'affermazione del Montesquieu che la patria potestà è necessaria nelle repubbliche, giunge alla conseguenza che «l'idea di patria, nel senso universale e costante di tutti gli uomini, non fu, non è, né esser può mai se non se l'unica unicissima idea di famiglia insensibilmente trasportata dalle case al fòro, dai parenti ai magistrati, dal privato al pubblico»: giunge, in altre parole, ad una difesa dell'assolutismo contro ogni forma di stato fondato sul principio «astratto» e «metafisico» dell'uguaglianza. Un corollario di questa tesi è la giustificazione delle distinzioni sociali, e in particolare della classe aristocratica, nell'altro e più lungo trattato su *La nobiltà*: dall'idea di patria intesa come estensione dello spirito di famiglia, deriva, a giudizio del Borsa, la legittimità, anzi la necessità, di una classe, come quella dei nobili, intermedia fra il sovrano e il popolo, che assicuri cioè – come egli dice, sviluppando un'altra e ben nota osservazione del Montesquieu, – «nella tendenza comune di tutti gli ordini a soverchiarsi l'un l'altro . . ., tutto quell'equilibrio che si possa sperare in tante collusion di passioni». In questi due trattati, tuttavia, malgrado l'esplicito proposito reazionario che li ispira, l'accusa di astrattismo contro i principii illuministici non rimane sempre, come nel trattato su *La metafisica popolare*, un semplice pretesto polemico. Se infatti in queste opere non si arriva ad un vero e proprio storicismo, se vi affiora solo sporadicamente quel senso delle singole individualità nazionali che invece è così fervido (per ricordare un autore dal Borsa conosciuto e citato) nel Burke, o il concetto della formazione storica delle istituzioni difese; vi si fa luce, talora, una sensibilità viva, se pure espressa sempre accademicamente, del valore che hanno, anche nel campo politico, i vincoli creati dall'istinto, dall'affetto, da una lunga consuetudine.

*

Tutti gli scritti del Borsa sono raccolti nei sei volumi delle *Opere*, i primi tre stampati a Verona (Giuliari, 1800), e gli altri tre a Mantova (Agazzi, 1813-1818): edizione postuma, curata dal Bettinelli e da Luigi Tonni, ma

su materiali approntati e riveduti dal Borsa stesso (cfr. il *Saggio* del Bettinelli, citato più avanti, p. XVI).

Assai scarsi sono gli studi critici sul Borsa: l'unico lavoro di carattere complessivo è ancora il *Saggio su la vita e le opere di M. Borsa*, anonimo, ma di S. BETTINELLI, premesso all'edizione citata delle *Opere*, e che, sebbene impostato come un «elogio», resta sempre utile come fonte di notizie e anche per qualche osservazione critica. Un rapido profilo è dedicato al Borsa da G. NATALI, nel *Settecento*, cit., pp. 1187-8 (e cfr. anche p. 497).

Cenni degni di nota alla dissertazione sul «gusto presente» si leggono nell'articolo di W. BINNI, *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa, S. II, vol. XXII (1953), pp. 275-9; e nell'introduzione di M. PUPPO al volume *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1957, pp. 63-4. Sulle risposte del Pindemonte e del Colle al concorso mantovano si veda lo studio di G. FINZI, *Ippolito Pindemonte e un concorso settecentesco sul «gusto»*, in «Archivio Veneto», LXXXIX (1958), pp. 41-62.

Per una trattazione più particolareggiata e documentata delle idee esposte in questa Nota introduttiva rimando al mio studio *Tra classicismo e preromanticismo: M. Borsa*, in «Lettere italiane», XI (1959), pp. 320-33.

DA «I VIZI PIÙ COMUNI E OSSERVABILI DEL CORRENTE GUSTO ITALIANO IN BELLE LETTERE»

[*Introduzione.*]

Qualunque volta uno si pone a studiare attentamente la storia delle varie nazioni, e con accuratezza va dietro agli andamenti dei vari popoli in ogni genere di cultura e di lettere, mi pare ch'egli non abbia a potersi levare da quelle letture e meditazioni senza una grande melanconia. Perché passano, è vero, d'un

Questo saggio del Borsa fu presentato nel 1783 al concorso bandito dall'Accademia di Mantova sul tema: «Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia, e come possa restituirsi se in parte depravato», e poi pubblicato col titolo *Del gusto presente in letteratura italiana, dissertazione del signor dottor Matteo Borsa, regio professore nella Università di Mantova, data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, a Venezia, Palese, 1784. Le osservazioni dell'Arteaga (ex-gesuita spagnolo, vissuto fra il 1747 e il 1799, noto soprattutto per l'opera *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*) sono stampate in appendice al saggio del Borsa e vertono sui seguenti argomenti: *Riflessioni intorno al primo carattere costitutivo del presente gusto* (cioè sul «neologismo straniero»); *Esame d'un'opinione del signor di Merian intorno all'influenza ch'ebbe la filosofia sulla poesia de' Greci e de' Latini*; *Osservazioni su i due principali abusi dell'eloquenza sacra in Italia*; *Confutazione d'una opinione circa l'istinto*; *Osservazioni sull'uso della parodia e del ridicolo*; *Mezzi di restituire il gusto depravato.* La dissertazione del Borsa ottenne, appena stampata, un certo successo, e divenne anzi uno dei testi più frequentemente citati dai letterati del movimento di reazione classicistica. Alle note critiche dell'Arteaga risposero in particolare, spesso riprendendo gli argomenti stessi del Borsa, Giambattista de Velo nella dissertazione *Del carattere nazionale del gusto italiano e di certo gusto dominante in letteratura straniera*, Vicenza 1786 (dove attraverso l'Arteaga era attaccato, come si è visto a p. 427, soprattutto il Cesarotti) e Andrea Rubbi, nei *Dialoghi fra il signor Arteaga e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1786. A sua volta il Borsa, poco prima della morte, nel rivedere il proprio lavoro prima di ristamparlo nelle *Opere*, vi inserì parecchie aggiunte intese soprattutto a rispondere alle due prime osservazioni dell'Arteaga, e in genere a chiarire e a precisare il suo pensiero. In questa seconda redazione l'autore mutò anche il titolo primitivo col seguente: *I vizi più comuni e osservabili del corrente gusto italiano in belle lettere*, «per il ragionevole scrupolo», come è spiegato in un'avvertenza, «d'aver esagerata e universalizzata un po' troppo l'idea del carattere nazionale in questo genere di studi». Nelle pagine qui riportate riproduciamo il testo di questa seconda e definitiva redazione, pubblicata postuma nelle *Opere* (cfr. II, pp. 5-74); ma abbiamo tenuto presente anche la prima per correggere qualche errore ed omissione. Le note del Borsa sono seguite dalla sigla B.

paese nell'altro le opinioni ed i gusti; cangian coll'andare de' secoli le maniere di scrivere e di pensare; tutti si vantano d'aggiugner grandi ricchezze al tesoro dell'umana sapienza; e ognuno guarda con occhio di compassione or gli antichi, ora i vicini. Ma che? Si migliora ella nel totale e s'avanza la letteratura per le frequenti metamorfosi che soffre nei vari individui? Romanzieri e poeti, oratori e filologi pretendon tutti la gloria di creatori e inventori. Eppure centinaia e migliaia di mani che altro fan mai se non se rimpastar di continuo la medesima cera? Pur troppo è così. E come in fisica, presso a poco anche del pari in belle lettere la quantità della materia è sempre la stessa, e passano le forme e senza posa si riproducono; sempre diverse bensì, ma simili sempre e costanti. Tutti insomma sono gelosi all'estremo della indipendenza nelle idee, anzi pure del vanto di dominar coll'ingegno. Ma in sostanza son eglino i dominati; e senza avvedersene van seguendo l'impulso di mille circostanze e combinazioni estrinseche, che li conducono, li modificano, li formano. Talché giunti che siano a certi punti, tutti s'incontrano in certi vizi, in certi pregi, in certo disprezzo o ravvivamento delle idee più antiche. E tutti così alla fin del periodo hanno compiuto un medesimo viaggio, fatto uno stesso cammino, e niente più. Finché dopo molto ondeggiare tra il bene e 'l male, un turbine di guerra, un canale abolito, un fiume travolto, un tremuoto che chiude una strada, un navigante che ne apre una nuova, portano altrove coi danari i soldati, col lusso i libri, coi letterati i mercanti; e la nazione rientra nell'antico silenzio della sua prima oscurità per dar luogo a qualch'altra in sul teatro del mondo.

Ora questi pensieri parvero tutti accorrere in folla alla soluzione del problema seguente. Qual è il gusto d'Italia in belle lettere? Qual saranne il rimedio, s'è depravato? Problema importante, ma che si presenta con tanta estensione e complicazione d'oggetti, che non lascia sperare di poter esser ridotto a tale unità e precisione di lineamenti e di forme, che renda compiuto e vero in ogni sua parte l'oggetto. Perciò è prudenza il ristringerlo; e senza volere definir veramente qual sia cotesto gusto, accennarne alcuni de' più comuni e osservabili caratteri. Ma e tra questi caratteri perché scegliere i vizi anzi che i pregi, quasi che non avesse quest'età nostra molti altri aspetti, sotto cui venire vantaggiosamente a confronto colle epoche nostre più belle? Perché quelli

offrono una qualche lusinga di frutto nella conversione almeno di qualche individuo. Anche così ristretto però il problema conserva tanto di peso e di gravità che, a trattarlo con qualche dignità, ci par necessario il confronto de' secoli e delle nazioni.

Così è: a voler trovare rimedi, risalire bisogna alle cagioni che a tali vizi ci guidano e ci affezionano. Mal si apporrebbe quel medico che non sì tosto osservato qualche sintoma, s'affrettasse a ordinare questo o quel farmaco. All'origine della infermità, alla natura, alla cagione del male risalire bisogna attentamente, onde né nuocere colle contrarie, né vanamente stancar l'ammalato colle inutili droghe. Ed ecco come quelle antiche riflessioni su le letterarie vicende dei vari popoli spontaneamente accorrono all'opera. Perché mostrandoci esse per quali cagioni le nazion varie subirono queste e quelle metamorfosi or di gusti or d'idee, ci fanno certi altresì, colla ragione e col fatto, di quelle cagioni che tali ora ci rendono quali pur siamo in realtà.

Quanto a queste cagioni, non è no (o almen così credo), non è per un principio di ragione, né per un intrinseco merito ed eccellenza intima e reale della cosa in sé, che gli uomini *d'ordinario* decidansi per questo stil, per quel gusto, per un tal genere o l'altro di produzioni, di studi e di maniere in letteratura. Sono le circostanze politiche e le morali, sono le combinazioni civili e religiose, dai letterati per lo più indipendenti, che qua e là pieganli e volgono potentemente. Data un'esatta somiglianza e riunione di tutte queste cagioni, avremo e sempre e costantemente simili anch'essi gli effetti nelle mode letterarie, nell'idee del Buono e del Bello, nel credito delle composizioni e dei compositori in ogni popolo; senza che moltissimo il clima e pur un poco le cangi la distanza dei secoli diversi. Ci concorrerà talvolta benissimo il temperamento e la situazione speciale di qualche grand'uomo, che a certi tempi si trovi, per mandar al sommo le cose. Ci entrerà lo sforzo di migliorar il perfetto, la smania di raffinare il raffinato.[1] Ma si volga e rivolga in tutti i modi la cosa, tutto poi va a finire

1. *Ci entrerà . . . raffinato*: allude probabilmente alla teoria che il Tiraboschi aveva proposto, nella dissertazione *Sull'origine del decadimento delle scienze* (premessa al tomo II della sua *Storia della letteratura italiana*), per spiegare la decadenza latina dopo Augusto e quella italiana del Seicento, decadenza che egli attribuiva, in ambedue i casi, all'ambizioso desiderio di offrire qualcosa di nuovo, che potesse superare la perfezione raggiunta nelle epoche precedenti.

in cercar gloria e fortuna. E perciò quel perfetto non sarà altro se non ciò che a quel tempo passa per perfetto. E questo perfetto si vorrà migliorare secondo le idee di perfezione, di utile, d'importanza che corrono; o almeno secondo idee estremamente analoghe. Far sensazione, esser cercato, e come mai, se non si consultano i palati? Dunque raffinare ciò che a forza d'abitudine non riesce più fino. Dunque aggiugnere ogni dì qualche cosa per vellicare; ma qualche cosa delle droghe accreditate. Dunque non solo le idee generali del bene e del male e le nozioni vaghe e indistinte del gusto sano o depravato, ma di là vengono anche quelle particolari piegature e modificazioni per cui certi generi, certi stili, certi argomenti, certi soggetti e non altri salgono in moda e son trattati e maneggiati a gara da tutti. Son quelle le vere cagioni del fenomeno, e la lor forza proviene dalla natura stessa delle arti di che trattiamo.

Infatti a due soli oggetti tendono sempre gli studi di belle lettere (almeno i principali, e quelli che formano l'intima loro sostanza) a dipinger, cioè, ed a commuovere. Ora le immagini presentate dall'imitazione e quello stesso che imita, forse che non dipendono affatto dagli originali? E col cambiar dei prototipi cangiar forse non debbono anche le copie? E non sarà dunque lo stesso di quest'arti pittrici che d'imitative ebber nome? Vi fu già un inglese,[1] che scrisse eccellenti essere riesciti appunto in pittura Greci e Italiani per ciò che la natura benefica, innamorata quasi del clima dolce e ridente, par che compiacciasi d'abbellirne e renderne degni gli abitatori colla eleganza delle forme, la nobiltà dei contorni e la leggiadria delle membra. Ma quando occuparono i barbari queste terre felici, e fusi, per così dire, l'uno nell'altro furon que' popoli, cangiarono gli uomini, e con essi ancora le arti che nei volti, negli atti, nelle fabbriche stesse un continuo ritratto ci serbano di quegli inconditi oggetti che loro stavan presenti. Così, per passare alla letteratura, dopo la guerra di Troia comunicossi ai poeti l'amor della gloria, e dalle ceneri ancor calde di lei, dice un autore, s'accese ne' Greci quell'entusiasmo felice per cui Omero e gli altri a lui posteriori, massime tragici, tra

1. *un inglese*: non so a quale scrittore inglese alluda il Borsa; il concetto che segue è in ogni modo esposto in modo particolareggiato dal Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, lib. I, cap. III, § 10-5 (cfr. *Opere*, traduzione italiana, I, Prato, Giachetti, 1830, pp. 105-12).

que' gran fatti e personaggi sempre s'aggirano e quelli ad ogni tratto dipingono e non san ritrarre il pennello da que' grandi originali. Che se si tratti dell'altro oggetto delle arti letterarie, che è la commozione, chi è che possa commuovere e piacere, se la disposizione non sente e non seconda de' suoi uditori; se gl'interessi non tratta che stan loro a cuore; e se da un medesimo spirito non è agitato e condotto? Quindi fu che investendosi dell'amor patrio, della causa pubblica, della religion popolare e quasi direi romanzesca dei Greci, piacquer cotanto, e in tanto numero crebbero per conseguenza e poeti ed artisti incomparabili in sì piccolo spazio e di tempo e di luogo. Furon le adunanze anfizionie, istmiche, olimpiche, che lor piegaron la testa a quegli oggetti, siccome le dissensioni interne ed esterne produssero tanti oratori e sì gravi, i quali e tutti e sempre s'aggirano nella stessa sfera e s'uniscono nelle medesime mire e tendono ai fini medesimi. Diversi oggetti e circostanze ebbero sotto Augusto i Romani. La licenza, anzi pure la dissolutezza di quella corte e gli spettacoli assidui e il governo inflessibile estinse gli oratori già divenuti inutili e trascurati, poiché non c'era più un popolo a cui parlare. La poesia amorosa e la storica adulatrice raffinaronsi in cambio estremamente nei lirici e negli epici, perché que' poeti avean sempre presenti alla fantasia mollezze e lascivie epicuree, ma insieme anche nitore, eleganza, giustezza. La corte e i palagi non eran che ciò. Ecco per l'una parte chi rese celebri e Lesbia e Cinzia; e chi su l'arte di amare alzò una cattedra.[1] Ecco per l'altra tutta la nazione occupata d'un uomo solo, e tutti i letterati vederlo e cercarvi fortuna coll'armi loro; con quel senso cioè, che hanno acutissimo, di tutte le piegature le più dissimulate dell'amor proprio. Questo è che guidò la mano che scrisse quel «tu Marcellus eris»;[2] questo, che dettò tante politiche odi ad Orazio; e che alle amiche di Tibullo e d'Ovidio rubò tanti tratti in quell'elegie così tenere e appassionate. Rivali assai più soffribili di quelli che trovano ora le nostre donne negli *esseri*, nell'*umanità*, nell'*elettricismo*, nella *chimica*, nel *patto sociale*, e in tante altre ridicolezze rubate alle professioni che danno del pane, per pur veder di accattarne. Per non dissimil maniera

1. *chi . . . cattedra*: Ovidio, ricordato come autore dell'*Ars amatoria*, è contrapposto così a Catullo (peraltro di età cesariana) e a Properzio. 2. Allude ai celebri versi di Virgilio (*Aen.*, VI, 860-86) in onore di Marcello, nipote e genero di Augusto.

Dante e Miltono annebbiano delle oscurità teologiche i lor poemi in secoli tutti ispidi di teologia. Camoens trasporta nel suo l'entusiasmo recente delle scoperte americane e Voltaire e Akenside[1] e tant'altri fanno echeggiar ne' lor versi la legge naturale, il deismo e gli altri dogmi anche troppo famosi della corrente filosofia. Che più? Come da specchio gli oggetti, così dal carattere della letteratura quello altresì rappresentato ci viene che una nazione contrae dalla situazion sua morale, religiosa e politica. È certo che la mutazione dei re, delle sette, dei commerci, dei sistemi tosto si propaga e palesa nelle mode letterarie, nelle opinioni, nei gusti degli autori anche i più leggieri in ogni nazione, come si potrebbe facilmente mostrarlo di ciascheduna. Ma basta il detto fin qui a provar in genere vero il mio pensiero così dal canto della ragione, come da quello del fatto. E basta l'averlo provato così, per servire alla chiarezza e certezza di ciò che si verrà osservando in appresso più particolarmente. Vedremo allora che niente dissimili sono quei principii che i presenti gusti in Italia hanno introdotti. Vedremo che non la ragione d'un'eccellenza o bontà intrinseca e indipendente della cosa in se stessa opera questo fenomeno; ma sì anzi la necessaria sua dipendenza dagli oggetti circostanti ed estrinseci a tutto ciò che possa esserci in lei di buono o di cattivo. E se si pensi che la prepotente influenza di questi oggetti nasce da quel principio d'imitazion materiale insito all'uomo, da quel suo desiderio indeterminato di novità, qualunque sia, dall'interesse, dall'ambizion, dal bisogno, tosto vedremo che non ragione, non esame, no studio, ma una mera combinazione d'impulsi necessari e da noi non intesi, ma l'istinto, quasi direi, ha condotta a questo termine la letteratura italiana invincibilmente, e per quel modo medesimo che le altre nazioni colte già vi condusse in parità di circostanze.

Prima però d'andar oltre, due solenni proteste debbo qui fare ad evitare ogni ingiusto sospetto. La prima risguarda gli autori viventi, rispetto ai quali mi son prefissa una legge di non nominarne pur uno né in ben né in male. Ho dovuto, a dir vero, farmi una specie di violenza per tacer molti nomi che l'età nostra onoran non meno che la nazione. Ma era da farsi per isfug-

1. Mark *Akenside* (1721-1770), autore del poemetto *The Pleasures of Imagination* (1744), ispirato al noto saggio omonimo dell'Addison e tradotto in italiano da Angelo Mazza nel 1764.

gire ogni noioso confronto che con sé far ne potessero gli scrittori tacciuti, per quanto poco debba importare ad ognuno il mio giudicio. L'altra protesta, né meno solenne, risguarda l'autorità dei passati autori italiani nella materia medesima di che si tratta. Di questa parrà ch'io non usi come dovrei, o affètti anzi di non usare, citando sempre greci e latini, ma anche più inglesi e francesi, di cui maggior copia abbondava al mio intento. Riflettan però che abbiam precettisti d'ogni genere e autori d'arte savi e accreditati; ma che qui non si cerca di dare un trattato su l'essenza della buona letteratura. Cercasi cosa sien gl'italiani; non cosa debban essere in genere i buoni letterati. Ora autori passati che applicare si possano alle stravaganze presenti, dove trovarli, se Italia, dacché Italia è rigorosamente parlando, mai non trovossi in tai circostanze, sebben vi fosse in certa maniera ai dì dei latini? E poi non si proverà forse che la massima parte degl'italiani questi vizi di gusto ha contratti dagli stranieri per quel trasporto che mostrasi verso ogni lor cosa, per la prontezza ad imitarli, per l'avidità di raccoglierli, per l'adorazione d'ogni lor detto, sentenza e dottrina? E non è egli omai certo che questi stranieri medesimi, i quali in tale periodo ci van precedendo, s'avveggono essi stessi in gran parte de' torti loro, e contro l'abuso declamano e predicano la riforma? Giacché dunque l'Italia si fa oggi discepola, al tribunal provochiamola de' suoi maestri medesimi, onde pienamente convincerla; e se si può, convertirla.

Parte Prima

PRIMO VIZIO

Neologismo straniero.

Premesse quelle considerazioni sul generale andamento dello spirito umano, è facile trovare l'impronta de' suoi passi nel particolare paese che andiamo a descrivere. Cominciam dalla lingua, che è materia a ogni stile e composizione. Non seguì ella forse sempre la condizione delle nazioni? Due sono i modi con che la lingua d'un popolo diventa conquistatrice, e soggioga quella d'un altro. Quello della forza egli è il primo, quel del sapere il secondo. Dal grado con cui questi due principii equilibrando si van nei due popoli e resistendo, il vario grado pure dipende dei

progressi che fa l'una lingua ai danni dell'altra. Ma quando dall'una parte e si trovano riuniti amendue e vanno al sommo, s'estingue allora nell'altra a poco a poco ogni principio di vita letteraria, e la lingua dileguasi, e 'l popol si perde assorto e confuso nel vincitore, per creare un popolo nuovo ed una lingua novella. Vediamolo nel fatto. Alla politica e al valore romano cesse la Grecia ineguale in armi al confronto a que' dì. Ma perché serbava ancor vivo quel sacro fuoco che animò tanti ingegni e tanta luce già sparse per tutto il mondo, poté colla fama degli orator, dei poeti e dei filosofi e col vigore della sua letteratura reggersi a segno che seguitò a tenersi con assai dignità tra le nazioni più celebri per qualche tempo dopo ancor che fu vinta. Anzi i suoi padroni medesimi fin da Roma correvano a lei per apprendere l'arti del foro, e le dottrine del Portico[1] insiem colla lingua di Pindaro e Senofonte. Riescì perciò essa a mutare, e non poco, in fatto d'elocuzione e sintassi quella del Lazio; vendicando quasi così in terreno straniero la domestica servitù. Cesse di poi all'impeto de' settentrionali l'impero latino, ma allora non si fermaron più qui le cose; giacché per mancanza d'uomini grandi e d'ingegni dominatori, al suo destino fatale dové tener dietro quasi immediatamente quello ancor della lingua, e la nazione scomparve. Ebber contraria fortuna le lingue in Inghilterra, perché contraria incontrarono la direzione della corrente. Difatti cotesta Inghilterra fin dal suo nascere dové piegarsi per poco alla violenza normanna, e nelle sue scuole, negli atti pubblici, nella nazione insomma vide stabilita a forza e diffusa la lingua de' Franchi. Ma tra rozzi e rozzi le cose rimaser del pari; né i Francesi tenner l'impero sopra le menti, come ben presto il perdettero anche nel resto. Quindi que' fieri isolani misti d'indigeni e Sassoni seguirono a farsi una propria lor lingua che in molti avanzi francesi rimastile mostra non rare anche al dì d'oggi le orme della sofferta schiavitù. Ecco tre casi assai noti, con cui l'esatta gradazione si mostra, secondo la quale la forza ed il saper si combinano ad ottenere l'effetto proporzionato. E questi assai ci dispensano dal ricercarne esempi più oltre in altri popoli e in noi medesimi, a cui, dopo d'esserci di Latini cangiati in Italiani, fu dato pur risalire di nuovo in fama e splendore, chiamando qui d'ogni parte e d'ogni clima a discepoli gli stranieri. Noi, che ora

1. *del Portico*: peripatetiche.

i monti passiamo e dalle sponde opposte de' mari in tanti libri ci chiamiamo i maestri a grandi spese; così dalle cattedre alle panche discesi miseramente.

Con questi principii date le varie situazioni d'Italia nei vari tempi, non è egli facile assai l'indovinare il destino della sua lingua e la sorte della sua letteratura? Fermiamoci alle circostanze presenti. Siam d'ogni parte sotto il dominio straniero: dunque soggiacciamo alla forza. E sebbene piuttosto il patrocinio che il dominio d'Italia diviso si sieno i nostri signori, così temperati sono nell'uso del lor potere e così le leggi nostre generalmente sostengono[1] ed i costumi; pur mai non potrà la lingua nostra sottrarsi al destino comune. Chi in fatti non vede che il dover piacere a' padroni, il cercar cariche, il trattar liti, il bisogno d'impieghi, la necessità di farsi intendere, tutto infine propagar deve lo studio delle lor lingue, delle loro storie, delle loro costituzioni, delle leggi, degli usi, dei pregiudici e delle opinioni? Chi non confessa che ciò, coll'avvezzarci agl'interessi, alle idee, alle passioni degli stranieri, ci abbia anche dovuti avvezzare alle lingue e facendocele stimare e diminuendoci la paura della fatica a studiarle? Chi, che abbia dovuto così preparare una rivoluzione, la quale dal concorso di circostanze più efficaci doveva esser poscia operata? Chi può dissimulare che questo non sia un effetto del distruggersi che faceva lo spirito nazionale per condizione politica de' popoli? Se l'analogia delle lingue, che di tanto decide in questo affare, si fosse combinata abbastanza colla gloria letteraria e civile di altre nazioni dominatrici, chi sa che il neologismo presente non fosse o spagnuolo o tedesco? Io non ci so vedere, a dir vero, difficoltà. Ma così com'eran le cose, non potevano che preparar la materia e dispor le provincie. Fu la celebrità della Francia prima dell'orribile suo traviamento, fu l'intrinseco merito, l'amenità e la sorte, quasi direi, delle sue scienze e dell'arti, della dottrina e della eleganza, della vivacità e della grazia, della varietà e del capriccio, della malizia perfino e di una certa amabilità petulante, che vinse l'arringa e strascinò la fortuna. Non dunque cieca prevenzion per l'Italia, non puerile disprezzo per gli stranieri, che mal saria giustificato dal loro, comunemente parlando; ma il vero soltanto, ma l'evidenza mi guida a sostener questa causa. Sì, agli stranieri il dobbiamo questo neologismo. Né perché al saper loro, alle opere

1. *sostengono*: mantengono.

ed alla gloria si debba, egli è meno vizioso. Né perché vizioso sia evidentemente, egli è men necessario e inevitabile. Due cose, in cui debbo con diligenza spiegarmi, giacché massime in una un così buon lettore, come certo è il mio dotto amico Arteaga, non ha però preso bene il mio pensiero nelle sue note.[1] Forse anche fu ch'egli al mio volea aggiugnerne un suo, o anche semplicemente uno. Quest'idea mi libera dal timore d'aver veramente ommessa cosa che fosse importante in un oggetto che non può da uomo italiano prendersi a cuor per metà.

Intesi dunque allora, come intendo anche adesso, che vizioso sia non già puramente e semplicemente il *neologismo*, ma il *neologismo straniero*. Quello è nella natura, è nell'ordine intrinseco della cosa, ed è utile perciò e ragionevole: questo non è.

Che le lingue sieno in un moto perpetuo, e continuamente subiscano mutazioni necessarie e essenziali così nelle voci come nella sintassi e nei periodi e in ogni altra parte dello stile, col secondare appunto che fanno quelle mutazioni le quali van succedendosi nelle idee umane tanto riguardo alle nozioni fisiche, morali, politiche, quanto riguardo agli usi stessi, ai bisogni ed ai capricci, questo è un fatto indubitabile ed evidente. Dopo che per opera massimamente di Sulzer, di Condillac, di Marsais,[2] ec., la metafisica delle lingue è divenuta la metafisica di moda, non si posson tai cose decentemente ignorar da nessuno. Tanto più che l'oggetto è di tale natura che, riflettendoci un po' seriamente, non è possibile il non indovinare anche da sé grandissima parte di quello che gli altri avean detto; ond'è che come e in Arteaga e in Cesarotti per esempio si trovano alcune idee di que' francesi, così in questi se ne trovano alcune del nostro Vico, e di forse qualch'altro. In ciò stesso abbiamo un argomento dell'evidenza del fenomeno e della inesorabile necessità che lo conduce. Il voler impedire questa successiva e tacita metamorfosi delle lingue sa-

1. *non ha . . . note*: allude alla nota intitolata *Riflessioni intorno al primo carattere costitutivo del presente gusto*, in cui l'Arteaga aveva difeso l'opportunità del neologismo, quale mezzo per arricchire e rinvigorire l'impoverita lingua letteraria italiana. 2. Johann Georg *Sulzer* (1720-1779) si occupò di filosofia delle lingue in alcune voci della sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774), ma limitandosi a riportare le idee correnti del secolo. Ben più importanti le pagine sull'argomento del *Condillac* e del *Dumarsais*, più volte ricordati nelle note al *Saggio sulla filosofia delle lingue* del Cesarotti, qui a pp. 304 sgg.

rebbe tanto pazzo quanto il voler metter argine al successivo cangiarsi d'alveo ne' fiumi e al progressivo moto dell'immensa mole dei mari d'Oriente in Occidente. Il volerla poi accusare d'irragionevolezza, sarebbe tanto irragionevole e sciocco quanto il volere che, parlando pur noi per esprimere ciò che pensiamo, si dovesse parlare in un modo attualmente diverso da quello con cui si pensa; e che leggendo pur noi per giudicare, e stampando pur gli altri per essere giudicati, i giudicii non dovessero essere secondo i nostri attuali studi e principii, secondo infine il complesso delle nostre abitudini intellettuali. Sarebbe cioè, per esempio, tanto irragionevole quanto il pretendere che presentando noi discorsi e scritture sopra oggetti o argomenti che nell'attuale accettazione comune non significano nulla, o esprimono idee da nulla, idee trite e puerili, il pubblico ciò non ostante ne debba sentenziare in un modo opposto a quello con cui pensa attualmente, e abbia torto e sia di gusto diffamato a non prenderle tutte per cose importanti, fine, deliziose. Tanto irragionevole quanto lo è l'affettazione cinquecentistica dei piccoli eleganti, che dilavano ancora in una brodaglia di parolucce vapide e aeree quelle quattro o cinque idee anche forse importanti ma rancide di cui si propongono di comporre un libro presentabile a un secolo abituato alla precisione e alla velocità, e avezzo a calcolar i suoni per suoni. E così quel travaglioso getto di periodi eterni a stento leggibili e meno anche intelligibili. E così quei riscontri di certe corrispondenze estrinseche tra le forme grammaticali ed i modi rettorici a grande fatica e a gran distanza latinamente condotte, in un secolo in cui i progressi della filosofia, dopo quello di Cicerone, consigliano altra chiarezza e precisione nell'analizzare e dividere le idee parziali con cui va periodicamente al suo termine un ragionamento, e d'altro ordine sono gli ornamenti accessori che si desiderano. Ornamenti di generalizzazione, di contrasto, di causalità nella sostanza istessa delle cose. E così quella miseria di aspirare a una venustà di stil famigliare parlandosi il gergo casereccio, e i plateali idiotismi di tre o quattro cent'anni fa, i quali non hanno più un soffribile significato, poiché suppongono evidentemente usi, costumi, abiti, mobili perfino e abbigliamenti totalmente diversi dai nostri. E così quella meschinità anche peggiore del degradare dalla dignità letteraria a titolo di trascuratezza e ineleganza quello scrit-

to che traducesse in letteratura la vivacità, la disinvoltura, lo stile, la grazia conversevole infine della nostra gente colta e gentile, usa ad idee solide e decisive e alla vellicante urbanità del vero atticismo. Questo non è un volere serbar vergine, ma stupida la lingua. Questo è un non accorgersi che ora non si può più attaccare un'idea molto grandiosa a piccole intarsiature di frasi puerilmente ricercate. È un non sentire che, se i libri italiani sono forse venuti in un certo discredito, egli è perché s'è sempre scritto da troppi, come allora che usavasi scriver moltissimo e non pensare quasi a niente al di là della penna che tenean tra le dita, mentre adesso si vorrebbe tutto pensiero e tutto cosa. Ci son de' volumi e de' volumi che non significano un atomo più di quel che facciano le vocalizzazioni nell'arie teatrali. Sono vocalizzazioni letterarie, sono gorgheggi stampati; e niente più. Ma non così Macchiavello, Galileo, fra Paolo[1] e quelli che oggi loro rassomigliano, non intendendo[2] di approvare tutte le loro dottrine. È dunque inerente all'umana natura un neologismo continuo nelle lingue di qualunque nazione, il quale neologismo abbraccia non sol le parole materiali, ma la tessitura grammaticale eziandio e tutto il complesso dello stile, e quinci va ad attaccare i generi stessi e le maniere di scrivere e di comporre. Gli esempi addotti non posson lasciare ombra d'accusa di superstizion nazionale a mio riguardo. E credo anzi che se mai si potesse citare una lingua che per molti secoli fosse restata fissa ed immobile, non ci sarebbe chi non ne traesse conseguenze assai svantaggiose all'ingegno, allo spirito, alla capacità di quella nazione. Dunque c'è un lodevole neologismo; ma lodevole solo allor quando è neologismo nostro, neologismo endemio, neologismo nazionale. Quando cioè allato alle nuove idee nascono anche nelle parole quelle nuove inflessioni e piegature, che sono e necessarie ad esprimerle, ed emanate dal fondo istesso della lingua nazionale. Ecco le due condizioni probabilmente decisive in questo affare. Se nelle forme già usate si trovi con che destramente poter presentare con lucidezza e vivacità l'idea che si vuol offerire, sarebbe irragionevole e vizioso il moltiplicare inutilmente i modi col pericolo di indurre delle battologie[3] e dell'anfibologie ad ogni linea. E molto

1. *fra Paolo*: Sarpi. 2. *non intendendo*: con valore concessivo: anche se non intendo. 3. *battologie*: ripetizioni inutili e viziose di parole e di frasi.

più col pericolo di far perdere alla lingua quella fisonomia propria ed originale che testifica la nobiltà di sua origine e la bontà intrinseca della sua costituzione. Se i bisogni della cultura richiedono nuovi generi, sarebbe irragionevole il trasportarli tra noi in abito e costume straniero, quando i nostri abiti e costumi si potesser piegare senza perdere l'indole nazionale. Se poi le forme già usate non somministrassero materiali opportuni ai nuovi bisogni, si dovrebber bensì coniar parole, frasi e modi, e usarvi coraggio e franchezza pel bene comune; ma usarvi anche giudizio e ponderazione. Perché sarebbe irragionevole il farlo inventando parole radicalmente straniere, quando nelle vecchie radici della nostra si potesser trovare dei capitali opportuni; oppure anche non serbando, potendolo, una ragione qualunque d'analogia insita e originale; come sarebbe a dire, preferendo la celtica e la germanica alla latina. Sarebbe irragionevole, potendo pure, modellare ed inflettere a nuovi atteggiamenti le nostre frasi e vibrarle e discioglierle; il ricorrere a frasi e modi che suppongono una originaria differenza di costituzione grammaticale: e così mano a mano. Queste son pratiche che perderebber la lingua, perché non sarebbero già una rigenerazione naturale di lei, che riproducesse essa se medesima e naturalmente e spontaneamente; ma sarebbe un mescolare e confondere elementi eterogenei, materie repellenti, lingue diverse infine: il che alla lunga terminerebbe nell'annientamento totale della lingua nazionale.

Ecco il neologismo straniero e il neologismo che nessun può scusare. Neologismo, che è riprovabile e sempre e da tutti e in qualunque piccolo grado si supponga, giacché egli è il genere stesso che è vizioso. Esso sta tutto e consiste in una corruzione; né è già che la corruzione si palesi soltanto in qualche grado di lui, come se spinto a quello soltanto cominciasse a corrompersi.

Ma posto il caso dell'assoluta necessità di quel naturale neologismo in una nazione, si può egli sperare che questa nazione si fermi al primo neologismo *suo* e *proprio*, e non trascorra al neologismo *straniero*? Un popolo intero, una nazione fermarsi e stare a differenze così sottili, ad avvertenze così ingegnose? Camminar su un filo, non passar una linea sì lubrica e nascosta? Quest'è un voler dei miracoli. In Italia poi? Ora? Sarebbe il più miracoloso tra tutti i miracoli; lusingata, spinta, adescata, come l'abbiamo veduta da mille parti. Là è la Francia da sì gran

tempo potente, ricca, ambiziosa, madre di mille piaceri e novità in ogni genere; cara alle donne e ai signori per i comodi, il lusso e le mode; rispettata per que' tanti geni del secolo passato; famosa per sei o otto incomparabili penne del presente e per centinaia minori: è vero che assai tra queste produssero dottrine empie e sovvertitrici dell'ordine e dell'armonia sociale, benché talora feconde di libri ora facili e ameni, or singolari e spiritosi. Qui la Germania e l'Inghilterra mandano sempre nuove colonie d'autori ad apprestarci nuovi sapor letterari, e ad imbandirci la mensa di frutta estranie di forma e di colore. Si traducono a folla prosatori e poeti, e gli autor d'ogni sorte si moltiplicano e spargono rapidamente. Tutto infine ci alletta e ci guida allo studio dell'opere straniere. Sieno però queste e belle e istruttive e necessarie quanto si vuole; se il sapore ed il gusto costitutivo ed essenziale della nostra lingua e dello stil nostro ci tolgono, ci fanno un gravissimo danno. E tale che gravissimo sempre sarà, per quanto le cose insegnateci possan parerne un compenso. Ogni lingua ha le sue proprie bellezze, le sue venustà, il suo intimo valore, l'armonia e l'indol nativa. Ciò tolto, già più quella non è. Invano altrove si cerca quel piacer soavissimo che da lei dovrebbe venirci, e che tanto dev'esser maggiore quanto più e noi per lei siamo fatti ed ella per noi per singolare provedimento della natura. Invano una nazione spera fama e celebrità, se dall'altra è costretta a mendicar le parole ad ogni tratto. Qual segno più vergognoso di servitù, che il perder perfino quella caratteristica impronta che dall'altre nazion ci distingue, che ci erige in nazione, e che tale agli occhi del mondo ci costituisce? Non siamo, è vero, ancor venuti in tanta miseria; ma ogni passo di decadenza là c'incammina. E qual infamia saria mai per l'Italia, se si lasciasse a tanto d'indolenza trascorrere, che non sentisse il confronto delle vicine nazioni, le quali sono sì religiose e zelanti delle lor lingue, e che con ciò sono giunte più che con altro a sparger tanto splendore?

Eppur tutto questo è inevitabile. E poiché gli uomini non per ragione operano in quelle cose medesime che pur sembrano essere oggetto immediato della ragione; così noi cedendo a tanti impulsi stranieri senza avvedercene, andiamo perdendo la nostra lingua, quando anzi tutto invitarci dovrebbe a guardarla con più cautela. Qual maraviglia? Così in ben come in male siamo gli

stessi; e purché imitiamo e mutiamo e facciam qualche cosa, tutto ci alletta, né cerchiamo di più. Tre soli oratori venuti di Grecia bastarono a trar dietro sé tutto il fiore di Roma a' dì di Catone.[1] Un sol uomo grande poté cambiar faccia alle lettere sotto Nerone.[2] Alcuni versi e le cattive opere musicali d'Italia pervertirono quasi Inghilterra, se non vi si opponevano lo «Spettatore»,[3] la *Dunciade*,[4] quegli altri famosi. E noi resisteremo? Né la nostra lingua colorir non dovrebbesi di quelle tinte non nostre, come già l'orazion colorivasi a M. Antonio tra le sue letture poetiche, per parlare con Cicerone? Tanto poté il semplice amore di novità, e in tempo sì breve, e in oggetti talora anche più chiari e più distinti; e molto più non potranno tante e sì gravi cagioni, e sì lungamente e con tanto vigore ai danni riunite della lingua italiana? Così pur troppo era stato già sciolto anticipatamente quel problema proposto da Arteaga, come secondario bensì, ma come intimamente connesso col principale. *È egli possibil cioè l'evitar l'influenza del neologismo straniero?*

Per molti mezzi pertanto la nostra lingua ci tolgono,[5] che a quattro ridurre si possono principalmente. Il primo di questi, e forse anche il più attivo, quello si è di distruggere lo spirito nazionale. Questo *forse* però ora è da levarsi, dopo che tal verità fu tanto approvata anche da Arteaga, che non dubitò di levarla egli pure dal testo, e porla per la prima di quelle quattro cagioni ch'egli per fretta ha creduto di aver tutte aggiunte alle accennate da me. Fu pure per fretta ch'ei registrò in secondo luogo la preparazione antecedentemente accaduta per l'influenza dell'altre nazioni; e l'ammirazione che eccitava il nome francese per la sua politica prosperità: erano già state calcolate più sopra. Aveva io dunque scordato i viaggiatori nostri da lui citati per terzo; ma ciò fu perché non mi parvero tornar di Francia in tal numero da

1. *Tre . . . Catone*: lo stoico Diogene, il peripatetico Critolao e l'accademico Carneade, inviati a Roma nel 155 dagli Ateniesi con l'incarico di chiedere la remissione della pena pecuniaria loro inflitta per la devastazione di Oropo, furono entusiasticamente accolti dai giovani romani. 2. *Un sol . . . Nerone*: Seneca il filosofo. L'accusa di aver corrotto lo stile latino, che risale a Quintiliano, era stata ripetuta, fra gli altri, anche dal Tiraboschi nella dissertazione già ricordata. 3. *lo «Spettatore»*: la rivista dell'Addison. 4. *la Dunciade*: la *Dunciad* del Pope, poema satirico in cui l'autore deride i vizi del mondo letterario del suo tempo, dominato dalla dea Stupidità. 5. *ci tolgono*: gli stranieri.

presentare un elemento molto computabile in una combinazione sì prodigiosa di tanti altri. E sebben fin d'allora mi sembrasse prudente il tacere dei nostri bisogni letterari (quarto suo assunto), pure anche senza di ciò mi parve abbastanza e troppo forse provata la trista verità di quel detto, che siam divenuti indifferenti per tutto. Né già ciò in senso di non prevenuti; ma in senso di non curanti, di sprezzatori. Né questo solo; ma siamo anzi avidi e adoratori superstiziosi delle cose straniere, e per le nostre al contrario trascurati e mal prevenuti. Dimandate a un libraio opere italiane. Ei vi chiede perdono, ma per la difficoltà dello smercio questa classe è affatto mancante. Proponete una stampa. Se non avrà tutta l'aria di traduzione o di copia, perfin nel titolo spirante vezzi francesi, parrà che chiediate la elemosina; tanto lo stampator troverete superbamente fastidioso.[1] Scorrete finalmente le case. V'incontrerete in libri stranieri ad ogni angolo, mentre i nostri buoni italiani dormon coi greci nelle pubbliche librerie. Ben veggo che ciò succeder doveva, avendo Italia oggimai per lung'abito posta così tutta la mente ed il cuore nella forestiera letteratura; e prendendo i molti che leggono a guida del lor giudicare quegl'istessi inglesi e francesi, che dei nostri non intendono sillaba, eppur si pongono a scranna, e ci condannan dall'alto senza appellazione. Or che farà la gioventù fra tali esempi e sì gran contagione? S'abbevera ella al torrente, e per parer colta nelle cose altrui, perde la cultura nelle sue; e per correre dietro incessantemente all'altre nazioni abbandona la propria e se ne scorda. Onde non è maraviglia se, poco o nulla degli autori italiani sapendo, le altre genti le paion maggiori di noi assai più che nol sono. Non lo è, se uno scrittore cerca mostrarsi ai pregiudicati[2] italiani straniero affatto nei modi, nelle frasi, nei pensieri. Non lo è, se, perdendo infine ogni coscienza del suo mal fare, collo scandalo pubblico del proprio esempio e promuove e dilata questa universal letteraria scostumatezza. Quanti nomi, ed illustri, qui citar non potrebbersi, se il rispetto e l'onore che ai viventi è dovuto, non lo vietasse! Ma ben citerannogli i posteri nei secoli venturi, quando, dopo com-

1. *superbamente fastidioso*: insolente e schizzinoso; è espressione modellata su Orazio, *Sat.*, II, VI, 86-7: «cupiens varia *fastidia* cena / vincere tangentis male singula dente *superbo*». 2. *pregiudicati*: dominati dai pregiudizi.

piuto l'intero giro del suo corrompimento, tornerà un dì questa terra a sentir ciò che vaglia e ciò che possa.

Intanto in questo proposito è da osservare che furon ben sempre grandi imitator gl'Italiani, siccome la nazione il dimostra or tutta latinizzante nel perorare, ora platonica negli amori poetici, or cavalleresca negli epici, e così mano a mano. Ma il furon però di tutt'altra maniera che or nol sono. Perché una caratteristica differenza del secolo nostro consiste nel non aver esso, come gli altri, un uomo grande per guida, il quale fattosi duce e signore, e prevalendosi dei semi già sparsi d'una rivoluzione, abbia mandate al sommo le cose, e fatta un'epoca illustre e riconosciuta. Così pur fu sempre presso l'altre nazioni, ma fermiamci sol nella nostra. Dante, Petrarca, Marini, per esempio, afferraron le redine chi in ben chi in male nei vari tempi. E se la nazione imitò, imitò almeno se stessa in un uomo grande e sommo ed illustre e suo e solo. Ma ora tutto è perfetta anarchia, e mille stranieri conquistatori c'invadono. Chi segue Thomas[1] negli elogi. Chi corre dietro a Voltaire nella varietà. Chi si crede d'aggiugner Rousseau a forza di coraggio indiscreto. Chi minia con Gesner. Chi tratteggia con Young. Eguali tutti in ciò solo e uniformi, che a maestri e esemplari tutt'altri si propongono che italiani.

Tolgonci per seconda maniera la nostra lingua togliendo agli orecchi dei più fra gl'Italiani quella dilicatezza e sensibilità scrupolosa onde d'ogni minimo urto, d'ogni elision la più tenue, d'ogni sospension più sfuggevole siamo fedelmente avvertiti. E certo, che se altra lingua mai, l'italiana in fatto d'armonia è superbissima.[2] Delle minime differenze fra la sceltezza delle parole è oltremodo sollecita, siccome lo è della loro collocazione e d'una certa proporzion tra i periodi e d'una certa organizzazion nelle membra e del vario alternare dei vari suoni ora molli, or flessibili, or ritenuti, ora scabri. Aggiungasi a tutto ciò sempre e la ricchezza e la gravità e le maniere ampie e maestose. Ma chi potrà mantenere tanta finezza negli organi e avvedutezza nella mente nell'atto

1. Sul *Thomas* e i suoi *Éloges* cfr. la nota 4 a p. 359. 2. *certo . . . superbissima*: è probabile che per questa affermazione e per le osservazioni che seguono il Borsa abbia presenti soprattutto le pagine del Bettinelli intorno all'armonia della lingua italiana nel *Discorso sopra la poesia italiana*, pubblicato nel 1781 (cfr. *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, a cura di V. E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930, pp. 186-99).

stesso che non solo trascura ogni esercizio opportuno, ma in cose affatto contrarie tutta impiega la vita e ogni studio consuma? Qual mai orecchio dopo d'essersi a forza d'ostinazione piegato ad ogni sorta di suoni, di frasi, di modi, dopo d'aver superata a grave stento la naturale avversione allo scroscio continuo di consonanti le più stranamente accozzate, al fischio, al sibilo di tante smozzicature; e dopo esser giunto perfino a trovar piacere e delizia in quella cacofonia di tanti monosillabi, in quello stento d'andamenti, in quella esilità di desinenze; qual mai orecchio, diss'io, non dovrà sentirsi le fibre rese insensibili e, per così dire, incallite ad ogni intemperie di clima? Molte ragioni fortissime qui addur si potrebbero, se entrare volessimo in quei principii che legano le nostre idee, e da cui i giudizi dipendono dall'abitudine. Molte, se della natura delle umane fibre e delle modificazion sostanziali che vanno ricevendo dall'uso, si volesse introdurre discorso. Ma né piacerebbero ora sì alte ed oscure indagazioni; né avrebber gran forza, dove l'esperienza ed il fatto parlan sì chiaro. Intanto non è già da pretender perciò che s'abbiano ora a rinnovare gli esempi del Cinquecento, quando l'estrema paura di corrompere, benché in menoma parte, i giudizi severi di questo orecchio, facea ai nostri latinisti recitare in greco l'ufficio divino. Né troppo accorto pure sarebbe chi a questo timore non anteponesse il vantaggio infinito che da tanti autori eccellenti francesi, inglesi, tedeschi ed altri ci viene apprestato. Troppo s'offenderia la giustizia e la ragione, anzi pure il senso comune. Ci sarebbe anche una specie d'ingratitudine verso quelle nazioni che di tanta copia di letterarie delizie tutto il dì ci forniscono. Sarebbe inoltre una stolidità il non confessare che senza ricorrere agli autori stranieri pochissimo o nulla è omai da sperare nella filosofia e nelle scienze più utili, non meno che in molti generi di bella e amena letteratura. Ma è ben chiaro egualmente che se a queste letture non si frammischi uno studio frequente de' nostri autori, se non vi s'aggiunga l'assiduo e paziente esercizio della penna, se non si risvegli e conservi l'amore delle cose nostre coll'attingere spesso a quelle fonti donde ogni ben letterario ne derivò, ci si farà tosto sentire la prepotenza delle lingue straniere sopra la nostra. Or quanti son gl'italiani che con tale avvedimento procedano ne' loro studi? Assai cel mostra l'effetto. Assai ce lo dice uno sciame infinito di libri d'ogni maniera.

Assai ce lo scuopre la massima parte di coloro che leggono. Cicerone correrebbe pericolo di destare le risa di molti a' dì nostri, se con quel suo zelo del bene e quel profondo sentimento delle cose ci venisse ora a dire di quelli i quali non intendon né sentono l'armonia dello stile, ch'ei non saprebbe che orecchie s'avessero mai, né in che s'assomigliassero ad uomo.

A questi due mezzi con cui andiamo perdendo la nostra lingua, altri due ne aggiugnerò, cui però basterà toccar di volo. Quanto nella presente disgrazia dell'italiano quella[1] influisca a cui va soggiacendo già da gran tempo, si potrebbe mostrare assai lungamente. L'autorità però d'un uom grande quello farà in un tratto ch'io difficilmente otterrei con molto studio e fatica. Chiese il signor della Grange al signor Bitaubé,[2] perché l'italiano e 'l francese nati al tempo medesimo pure abbiano avuta sorte tanto diversa, che mentre la lingua nostra fin dalle prime sue mosse rapidamente volò alla perfezione, l'altra all'opposto dové languir nell'infanzia per tanto tempo. E di ciò il signor Bitaubé avvedutamente ritrova un'amplissima soluzione nell'affinità del latino coll'italiano,[3] e della nostra con quella nazione,[4] se pur così si può separare una nazione unica e sola.[5] Di più a somma lode della sua integrità fa vedere come dal latino ci venne una lingua e più sonora e più ampia e più nobile e più mae-

1. *quella*: disgrazia. 2. Giuseppe Luigi *Lagrange*, o Lagrangia (1736-1813), famoso matematico torinese, era allora direttore della classe di scienze dell'Accademia di Berlino; Paul-Jérémie *Bitaubé* (1732-1808), pure membro dell'Accademia di Berlino, è noto soprattutto per una traduzione di Omero (1786), condotta con scrupolo letterale, secondo i criteri da lui esposti in alcune memorie (pubblicate nei «Nouveaux mémoires de l'Académie royale de Sciences et Belles Lettres» di Berlino, VI, 1777, pp. 455-90, e X, 1781, pp. 454-79), dove sosteneva che «il y a des beautés nationales qui sont d'aussi vraies beautés que celles qui sont reçues chez tous les peuples», e che quindi il buon traduttore non deve trasportare l'autore tradotto nel proprio secolo, ma trasportarsi lui stesso in quello dell'autore: idee assai notevoli per il tempo. La memoria di cui qui il Borsa riassume i concetti principali si intitola: *Pourquoi la langue italienne a-t-elle eu sur toutes les autres langues, et en particulier sur la langue françoise, la prérogative d'arriver, presque de sa naissance, à la perfection*, pubblicata nei citati «Mémoires» dell'Accademia di Berlino, XXV (1771), pp. 427-36. 3. *coll'italiano*: queste parole mancano nell'edizione veronese del 1800, ma compaiono in quella veneziana del 1784. 4. *quella nazione*: latina. 5. *se . . . sola*: il Borsa vuol dire che la civiltà latina e l'italiana formano quasi una civiltà unica: vecchio concetto umanistico, ripreso dai classicisti di fine Settecento e codificato nella *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi.

stosa. Piena di belle cose è quella sua memoria inserita negli atti dell'Accademia reale di Berlino. Ed è interessante il vederlo, siccome scorre sicuro per le varie circostanze morali e politiche che fanno al suo scopo. Basta però questo cenno a conchiuder così. Se tanto sono congiunte queste due lingue, e se il destin della nostra così da quella dipende, quanto affrettar mai non deve il decadimento dell'italiano quella che omai si può dire ignoranza general del latino, se la nazione in corpo si consideri? «La moderna gracilità più non soffre quelle lunghe fatiche del Cinquecento sui gran modelli di tutte le colte nazioni. L'educazione è troppo rilasciata e indulgente; i letterati troppo dissipati; i maestri troppo imperiti; gli esercizi pubblici troppo ridotti ad una vana e puerile comparsa; gli studi de' piccoli fanciulli troppo sproporzionati al naturale progresso delle lor facoltà; quei di rettorica troppo brevi e precipitati; i precettisti troppo rivoltosi e impazienti dell'antica autorità»: dicea Carli[1] in quei giudicii, che delle dissertazioni concorse egli leggeva all'Accademia, Carli, che dal lungo uso d'una scuola severa era disposto a veder nelle scuole di latinità e di rettorica e nella nostra socievole dissipazione l'origine di tutti i nostri peccati. Tutto vero; ma oltre che sono le circostanze nostre civili che col cambiarci in testa le idee e pratiche e teoriche ci fan quali siamo, qui infin non resta che ad esclamar: colpa nostra. Per altro allato di tutto questo si potrebbe proporre una domanda curiosa ed ardita, ma ragionevole insieme ed opportuna. I Latini formarono i cinquecentisti. I cinquecentisti non son che Latini nella sostanza, nel succo, nell'abito e nella forma. Quanto hanno di buono e di bello è tolto, trasportato di pianta dal latino. Giro, periodo, sintassi, disposizione, ordine, tutto. Eppure è cosa di fatto e d'esperienza che i cinquecentisti, e quelli che lor rassomigliano con qualche precisione e che com'essi con un po' troppo di superstizione si conformano ai Latini, si trovano ora da quasi tutti noiosi o strascinati, flacidi o freddi, esili o affettati; infine meschini d'idee, piccoli nella loro ampiezza medesima e poco concludenti anche allora che pur in capo a certi spazi concludono

1. L'abate Giovanni Girolamo *Carli* (1719-1786), archeologo e segretario perpetuo dell'Accademia di Mantova prima del Borsa. Alcuni dei suoi giudizi sulle dissertazioni presentate al concorso mantovano si possono leggere nell'articolo di G. Finzi citato nella bibliografia.

qualche cosa. Ecco dunque la domanda. Com'è che i Latini son necessari a formare un eccellente scrittore italiano, eppure i Latini stessi lo guastano? In che sta la ragione? In che il confine, il mezzo, l'antidoto? Qual differenza ci è tra noi e l'altre nazioni in questo riguardo? A questa domanda però non è qui da rispondere, perché molto dipende dall'esame delle opinioni, degl'interessi e più del foro e della filosofia del secol d'oro, che, determinando le idee, determinavan con esse anche uno stile ch'era eccellente per le idee che correvano. Per altro se questa riflessione può circoscriver in parte le esagerazioni e giustificare il nostro secolo, non lo scusa perciò dal prendere, ch'egli ora fa, ogni cultura antica per una pedanteria, e del non avvedersi che alla pedanteria greca e latina si sostituisce la pedanteria inglese, la francese, la tedesca.

E chi sa che tra poco non venga anche la russa, l'americana? Raro è presentemente e mostrasi a dito colui che cerchi certa stravaganza e singolarità di composti greci nelle parole, certe allusioni perpetue e appena appena accennate a cose e costumanze antichissime, come se fossero d'ultima moda; e più quel tale accavallar figurati l'un sopra l'altro, senza interstizi di frasi più chiare che gli spieghino, con simili altre affettazioni erudite, che rendono i commenti più necessari ai moderni che non ai Greci i più remoti e ai Latini. Invece di ciò, pongono adesso un testo di Pope in fronte a un'inezia morale; chiudon due strofette amorose con un passo d'Addison; mettono una letterina francese avanti a quattro versucci filosofici; tutto ammorbano infine di versi anglo-toscani. E i libriccini e i fogli volanti, sebbene italiani nella prima destinazione, sono francesi però almen per metà tra prefazioni, citazioni, allusioni; e più francesi son anche per quell'aria di compassione cordiale con cui guardano e la lor patria ed il pubblico italiano.

Ma che si dirà in ultimo luogo delle traduzioni; di quella fiumana lutulenta e fangosa, che tutte inonda oggimai le nostre contrade? Se il dotto Wezio[1] giunse a sostenere che perfino le traduzioni le più belle non son mai senza danno delle buone lettere; se poté egli trovare tante e sì forti ragioni per sostener

1. *Wezio*: allude probabilmente all'erudito tedesco Johann Weitz (1576-1642), autore di molte opere nel campo della filologia classica.

la sua tesi, e se il sig. di Vatry[1] con tanta copia d'argomenti e filologici e fisici e metafisici, dedotti dall'intima natura delle cose, e colle autorità più rispettabili e cogli esempi più chiari poté tessere un'ampia dissertazione, diretta a provare che una traduzione bella, esatta e fedele (e in qualunque lingua che sia, non già nell'italiana soltanto, come par che tema Arteaga) non è mai da sperarsi per ingegno ed istudio che vi s'impieghi; che resta a dedurne? Certo il seguire una ragione di mezzo non potrà sembrare a nessuno se non savia cosa e discreta. E dovranno ambi i partiti concedere che in sì grande difficoltà di riescimento e con tanta fatica che vi si richiede, le traduzioni tentar non debbonsi mai che da scrittori eccellenti sopra eccellenti originali. Ma qui e abbiam d'ogni parte traduttor prezzolati che da un libraio ignorante van mendicando il lor pane a tanto per pagina. E le donne ed i giovani per loro esercizio traducono i libri più a loro proporzionati, cioè poi i più vapidi e i più leggeri. E infiniti, per dir tutto in un tratto, si gettano a questa agiatissima strada di farsi autori. Non san né la propria né la lingua tampoco del loro scrittore; ma ogni cosa insieme affastellano indecentemente senza proprietà, senza sintassi, senza concordanza. Traduzioni insoffribili, ed anche delle peggiori cose straniere, infamano i nostri teatri, dove i cattivi e più lugubri romanzi si mettono in dialoghi degni de' pazzi e disperati. Traduzion nauseose si può dir che compongano il famigliare carteggio di tante e tanti, che mai non sanno abbastanza ammirare la disinvoltura e la leggerezza delle loro leggerissime idee. Traduzioni, infine, quasi direi e le conversazioni e le cordialità e i complimenti; giacché quelle formole, quelle frasi, quelle affettazioni o dalle traduzioni si spargono per le compagnie, o traducendo contraggonsi da chi, senza nulla saper della propria, studia le lingue degli altri, e vi s'esercita sotto maestri niente più dotti di lui. Diremo forse che questi non son letterati? Guardi il ciel che lo sieno. Ma intanto il mal gusto propagasi in materia di lingua. Anzi pure di stile, giacché ognun vede che di lingua parlando si è accennato tutto ciò che a quella parte dello stile può appartenere la quale risguarda la proprietà, la sintassi, la maniera di figurare e simili cose, indipendentemente dagli

1. René *Vatry* (1697-1769), erudito e filologo francese, autore di una *Dissertation sur la poésie épique*, a cui probabilmente allude il Borsa, e che fu pubblicata nel tomo IX dei «Mémoires de l'Académie des inscriptions».

oggetti, dagli argomenti, infin dalle cose. Quella porzione intanto d'autori, che dal giudizio comune condur si lascia o per amore di lode o per debolezza d'ingegno, sempre più co' suoi libri tutto deforma e contamina. Talché il neologismo straniero già non si limita adesso alle strane parole soltanto e alle forme di dire meno italiane; ma allo stile s'estende inciso nei periodi, impacciato nei movimenti, scabro nella tessitura, arido nelle maniere, senza dignità, senza numero, senza armonia. E quindi anche in verso quella minutezza d'ornato, quella esiguità di riflessioni e dettagli, quella uniformità di pitture, quella umiltà quasi prosaica d'espressioni e d'immagini, che al carattere della nostra poesia men si conviene per quella intima diversità che dipende dalla natura e organizzazion delle lingue.

SECONDO VIZIO

Filosofismo enciclopedico.

Passiamo ora ad altri vizi, che dagli stranieri ci vengono, per dire il vero, ma che son di natura molto diversa. L'esaminato pur ora diventa vizio sol quando si trasportan tra noi quelle frasi e quelle maniere che sono altronde ottime in loro, perché dipendenti dal genio originale e dall'intimo meccanismo di quelle lingue. Ma non così gli altri di che son per parlare, e che son vizi, e vizi gravissimi, presso di loro medesimi. Parlo prima di tutto del filosofismo enciclopedico, che prima altrove, poi in Italia viene ogni dì dilatandosi e tutta infestando la bella letteratura. Per questo riguardo tutte ora le colte nazioni fanno una sola famiglia per quel vincol comune di mutuo corrompimento onde si stringono insieme. Tutti ora siamo in tale combinazione di circostanze in cui questo filosofismo universale e leggero dovea nascere naturalmente. Così nato e cresciuto propagarsi doveva ancor nelle lettere. Giuntovi dovea nuocer loro e corromperne l'intrinseco gusto nativo, siccome sempre successe in ogni tempo e nazione, qualora tai circostanze per la stessa maniera vi si riunirono.

Ma qui convienmi sospender le prove di queste tre proposizioni per levar prima ogni occasione agli equivoci che per l'incertezza de' vocaboli potessero aver luogo. Ardisco dire che per ciò che risguarda cotesto filosofismo universale, le obbiezioni del-

l'abate Arteaga non sol contro me ma contro Merian,[1] vengono per la massima parte da un equivoco appunto di parole. Per dire la verità m'era lusingato a principio d'andarne esente. Prima per quel termine «filosofismo», che suona un certo disprezzo, lontano assai dalla venerazione che devesi alla vera filosofia. Poi per quel aggiunto d'«enciclopedico», che notoriamente ora abbraccia tutte quelle che propriamente si dicono scienze; e le esatte cioè e le probabili e le naturali e le speculative. Ma poiché veggo essere succeduto altrimenti, tenterò di spiegare l'oggetto con più di avvertenza. Filosofia è amor di sapienza, e per sapienza propriamente e comunemente intendevano i Greci la prudenza e l'ampiezza della ragione applicata agli oggetti morali, alle cose della vita, agl'interni ed esterni doveri, alla dignità propria ed altrui, agli ordini pubblici e agli uffici privati. Basta osservare che le occupazioni perpetue dell'Accademia, della Stoa, del Peripato versavano sui fini, sul sommo bene, su la natura degli dei, su quella dell'anima, ec. ec. Basta riflettere che i sette saggi, cioè i sette filosofi per eccellenza, non coltivarono che morale, politica, legislazione, e che nel totale quinci non dipartivasi la filosofia: salvo il dilatarsi con qualche raro (come fece con Teofrasto) oltre al prescriver le leggi alle passioni, a descriverne anche l'indole ed il carattere. Dunque sebbene per filosofia s'intendesse talvolta, e anche adesso s'intenda, l'attuale esercizio degli uffici e delle virtù del saggio, pure, più comunemente intendendosene la contemplazione e la discussione, ne viene che l'oggetto prossimo, immediato, non ricercato, quello che si presenta al primo pronunciar quel vocabolo, egli è un complesso di dogmi, spiegazioni, insegnamenti, teorie, discussioni, ec. ec. su tutto quello che all'animo nostro appartiene. E perciò, quando si dice «filosofismo», non altro s'intende, o può intendersi comunemente, che l'affettazione di dogmatizzare, esortare, addottrinare fuor di luogo, di tempo, di misura, in fatto di costume, sia morale, sia civile, sia socievole. È egli questo o non è il vizio epidemico della letteratura corrente?

Ma alla parola «filosofismo» quella s'aggiunse altresì d'«enciclopedico». S'insinuò, cioè, che non solo la filosofia diviene

1. *le obbiezioni . . . Merian*: si riferisce alla seconda nota dell'Arteaga, intitolata *Esame d'un'opinione del signor di Merian intorno all'influenza ch'ebbe la filosofia sulla poesia de' Greci e de' Latini*, opinione che il Borsa cita più avanti.

intemperante dentro l'ordine degli oggetti accennati, ma che va molto al di là di questi stessi, e che ne abbraccia degli altri situati perfettamente fuori di quella sfera, e trascende i suoi limiti in ogni senso. E questo è accaduto per lo esserci di molte cose che o contribuiscono o sono anche necessarie del tutto al ben essere e alla sicurezza così degl'individui come dell'intera società: fisica, geografia, astronomia, agricoltura, arti, medicina, ec. ec. È dunque (dissero) del filosofo il procurarle alla società ed a sé. È dunque (aggiunsero) da lui ancor lo studiarle. L'ultima conseguenza non è in tutto rigore; è anzi falsa e genera una gran confusione d'equivoci e pretensioni. La volontà dell'uomo è lo studio che appartiene al savio; le cose esterne ma utili all'uomo appartengono ad altre o facoltà o arti o professioni. Quello ordina e dispone sé e gli uomini al bene proprio e comune secondo l'attitudin speciale di ciascheduno. Queste ordinano le cose naturali o fattizie al fine stesso. Quello, dunque, a non eccedere gli uffici d'uomo semplicemente savio e prudente, quando voglia promuovere e procurare l'uso di queste cose a vantaggio comune, s'applica direttamente a dirigere verso di quelle le idee, gli usi, i capricci degli uomini con mezzi politici e morali. Su le cose stesse non opera che indirettamente. E con ciò suo studio sempre rimane l'uom solo, e altrui resta lo studio dell'altre cose. È filosofo l'imperador della Cina, quando nelle feste solenni pon mano all'aratro, perché non intende con ciò al solco che fa, ma sì agli animi d'un'immensa nazione che dallo splendor del suo esempio è animata a moltiplicare i doni benefici della natura co' suoi sudori. Pietro Primo era un grande filosofo, quando calafatava le navi e sudava colla sega e il martello alla mano; non lo son già i marinari e i falegnami russi che ora lavorano tanto meglio di lui.

Ma che perciò? Dal promovere gli studi delle cose utili all'uomo allo studiarle il passo era piccolo. L'idea presto confondevasi. Il fine ultimo si mescolava coll'oggetto più prossimo. E tutti presto furon filosofi quelli che s'applicarono alle utili verità di qualunque genere fossero; dentro o fuori dell'uomo, nella società stessa o ordinate a lei semplicemente. Così la filosofia sorse in monarchia universale, appena salvandosene le belle lettere, più per gravità e alterigia della prima, che per osservanza dei diritti e dei privilegi delle seconde. S'aggiunse a ciò l'autorità di que'

grandi che, d'ogni cosa scrivendo essi soli, come già fece lo stagirita, furon detti filosofi anche quando di filosofia non trattarono; e così introdussero l'opinione che tutto lo scibile appartenesse per proprio diritto alla filosofia. E con ciò finì la cosa che furon filosofi anche Anassagora colle sue omeomerie; Anassimandro cogli oroscopi e il gnomone; Diogene l'Apolloniate[1] coll'Aria-Dio; e Parmenide e Posidonio e cent'altri, come Newton lo fu co' suoi *Principii di filosofia*[2] e Cartesio co' «vortici».[3] Ecco l'origine dello spirito enciclopedico che, aggiunto all'altra parola «filosofismo» suona uno spirito di dogmatizzare e sentenziare e istruire e addottrinare prima di tutto e sopra tutto in morale e costumi; ma poi in qualunque genere o materia che sia o che corra sotto la nozione di scienza, per qualunque poi ragione od equivoco questo succeda.

È dunque l'enciclopedismo una tendenza che nasce quasi dall'intima e originaria natura della filosofia. Ma quando poi la cultura, a forza d'estendersi e dilatarsi, diventa leggera e universale, questa tendenza è inevitabile, irresistibile, tirannica perfino colle belle lettere; no certo nate a tanta gravità e servitù, né a sì gran pretensioni; ma di costumi più sciolti, più conversevoli, e quasi direi più liberali. Finché i primi contemplatori e scopritori del mondo filosofico si trovano a certa altezza sopra i circostanti ingegni, scrivono liberamente, arditamente e senza studio di chiarezza volgare. Seguon perciò rapidamente la serie di loro idee, e si fanno agli altri oscurissimi, i quali già sono disposti a trovargli oscuri, anche dove nol sono, per l'imperizia delle menti ancor molli e dilicate, quasi direi. Ma sopravvenendo in appresso altri filosofi a diradare ed espandere, v'ha pur chi gli ascolta; e l'udienza s'accresce, e si sparge la fama. Se non sono intesi del tutto, pure or da quello or da questo qua e là si comprendono. E così i minori ingegni delle minori idee cadute ai grand'uomini s'impadroniscono e in commercio le mettono e le maneggiano e impastano in varie

1. *Diogene l'Apolloniate*: filosofo greco del V secolo a. C., che pone quale principio centrale della sua cosmologia appunto il concetto citato dal Borsa, combinando Anassimene e Anassimandro. 2. *Principii di filosofia*: i *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), l'opera fondamentale del Newton, importantissima anche dal punto di vista filosofico. 3. «*vortici*»: allude alla teoria cosmogonica, detta appunto «dei vortici», che Cartesio espone nei *Principia philosophiae* (1644), e che fu combattuta dal Newton nei suoi citati *Principia*.

forme, sicché una filosofia ne emerga proporzionata a lor forze. E questo è il punto in cui si veggon filosofi pullular d'ogni lato. Massime poi se alcuno, accorgendosi e che il sommo è per pochi e che dal sommo qualche cosa può trarsi che gli rassomigli e si adatti alla turba ambiziosa o impotente, s'appiglia a quest'ultimo partito. Ecco la rapidità dello stile, il calor delle immagini, il fuoco delle passioni, l'errare per ogni facoltà a lambirne soltanto la superficie, i paragon disparati e la confusione delle frasi tecniche sottentrare alla meditazione, alla scienza, alla dottrina. Si sparge il contagio per ogni ceto e società di persone. S'impadronisce perfino dei giovani e delle donne più dissipate. Non è infin chi non merchi a prezzo sì tenue quel dolce nome di filosofo.

Non sarebbe dunque un gran merito il far da profeta in così chiara combinazione di cose. Ma per quanto sia piccolo, anche questo cel toglie la storia, col dimostrarci quanto sia vecchia una tal verità. Già ne accennammo in prova la Grecia, di cui non possono a questo proposito non tornarci a memoria i sofisti, i quali a poter emulare Aristotile e Platone, crearonsi quella loro arte eristica con cui disputavano prontamente sopra ogni cosa a forza di piccoli artifici metafisici e d'un'eloquenza versatile, colorita e capziosa, e con cui acquistarono fama di scienza universale. Dietro Gorgia e Protagora non ci volle di più: tutti i Greci furono filosofi. L'arti, le profession si confusero. I sessi, le condizion s'accostarono. La severità repubblicana in questo mezzo ceder dovette al torrente. E quando prima nei tempi migliori saggia era più quella donna di cui meno sapevasi e si parlava in città; quando cioè la verecondia, il pudore e le virtù domestiche sole facevan l'elogio di quel sesso timido e gentile; vidersi le Tergelie[1] e le Aspasie del titol di sofiste insuperbirsi. Per poco allora nuovo lustro acquistarono l'arti del dire e le scienze in questo universale fermento. Ma preparossi altresì la lor decadenza, togliendosi il vero amor dello studio e della profondità e tutto ponendo nella superficie e nell'apparenza.

In Grecia dunque quella progressione ebbe luogo. E in noi? Vediam come i secoli niente mutino gli uomini. Cominciammo dagli aristotelici, da cui per liberarci tanto sudarono Ramo[2] e

1. *Tergelie*: allude all'etera Targelia di Mileto, poi divenuta moglie di Antioco, re di Tessaglia. 2. Pietro *Ramo* (1515-1572) sottopose ad esame critico soprattutto la logica aristotelica.

Bacone. Andarono poi avanti le cose, finché Cartesio e Neutono per varia sorte traendosi dietro la filosofia, tutta infin rinovarono la faccia delle scienze: come avria fatto più di lor Galileo, se la condizione de' luoghi e de' tempi non se gli fosse attraversata. Pochi gl'intesero que' profondi scrittori in su le prime. Ma si ampliarono poi, si agevolaron le cose dai posteri. Vi fu chi tra le spine matematiche stese la mano a còrne or frutte ed or fiori; e ne invaghì gli altri; e credette di far intender Neutono e Cartesio alle dame[1] col raccontarne loro qualche sperienza più facile e qualche massima più generale e più trita. Furono questi, a dir vero, colti scrittori, anche dotti; ma così secondando la mollezza comune, accelerarono la rivoluzione. Poco studiarono i lor successori le scienze, che per quelle opere parver sì facili; e del loro poco di scienza a vicenda insuperbiti non curarono più né lo stil né la lingua. Accrebbero il male gl'infiniti dizionari moderni, per cui più non seppesi né la filosofia né la letteratura. E quella cotale specie d'autori uscì fuori che altro non san veramente se non d'avere stampato. Ciò che dei fisici, dicasi dei metafisici e moralisti; le di cui più sublimi meditazioni già, se s'ascolti la moda, non ispaventano più le fantasie meno stabili e gl'ingegni meno pazienti. Che più? Dov'è ora un solo che di filosofici assiomi non faccia vanità, e di filosofo il nome ad ogni tratto non vanti, fino quasi a arrossirne chi lo è veramente? E dove il libretto, la novelletta o la canzone, in cui di termini astratti, di relazioni lontane, di allusion, di sistemi non si scopra una pompa tanto più intollerabile quanto meno conviene e alla persona e alla cosa? Si comunica intanto il moto universale e si distende per tutto. Penetra anche i recessi delle dimestiche mura e le giovanette abbagliate dai moderni Protagora, che scriver voglion di tutto, benché tutto non sappiano, già sdegnano le tranquille lor cure, già sconosciuti libri sottentrano ai noti lavori, già vogliono anch'esse sapere, già decidon, già innalzano tribunali.

1. *far intender ... dame*: chiara allusione all'Algarotti, autore, oltre che del *Neutonianismo per le dame* (più tardi ripubblicato col titolo definitivo di *Dialoghi sopra l'ottica neutoniana*), anche di un *Saggio sopra il Cartesio* (1754). Proprio l'Algarotti, tuttavia, aveva biasimato in una lettera ad uno sconosciuto (4 aprile 1760) l'usanza di « trattare in versi cose filosofiche che non sono da versi » e di cacciar « la filosofia in soggetti che di lor natura non la comportano e l'aborriscono piuttosto » (cfr. A. GRAF, *L'anglomania* ecc., cit., p. 367).

Quindi poeti, romanzieri, novellisti, storici, eruditi e letterati d'ogni maniera non piaccion più a se medesimi se non quanto piacciono al popolo filosofante. E fanno ogni sforzo per parere filosofi, se non per esserlo. E con mill'arti e allusioni astutamente procacciano di metter negli altri sospetto che nessuna scienza non siavi a loro straniera.

Ecco dunque introdotto in letteratura il filosofismo enciclopedico. Ma giova o nuoce? Il modo con cui ciò è seguito, il carattere delle persone, la natura del fine, gli studi e le letture intraprese per ciò pur troppo cel dicono; e non è vano alla soluzion del problema in questa parte il prospetto delle cose presenti esposto pur or fedelmente. Sebbene è pur meglio lo spiegarsi una volta apertamente. Dirò dunque che l'introduzione del filosofismo non solo ha nociuto, ma che doveva nuocere necessariamente alle lettere e guastarle. E vaglia il fatto a troncar la quistione.

Il chiarissimo signor di Merian ha negli Atti della R. Accademia di Berlino quattro eccellenti dissertazioni su l'influenza delle scienze in poesia,[1] le quali ci mostrano come in ogni tempo i poeti si sono gittati alla filosofia tosto ch'ella s'è resa facile e agiata all'universale; siccome li consiglia ancor essi la volontà di piacere e ottener fama. Ma ci mostran del pari come quella porzione di filosofia e di scienze, a cui erano essi proporzionati, e le metamorfosi, che dovean far pure subire a queste scienze per proporzionarsele, gli abbian sempre corrotti così nello stile che nei pensieri. Sia la poesia pertanto la misura universale d'ogn'altro ramo di belle lettere, siccome il grado sommo ella è a cui si possa mirare in materia di gusto. Né già mi giova il ricordare quanto scrisse Aristotile contro le poesie filosofiche;[2] né quanto severo

1. *quattro . . . poesia*: allude alle prime quattro di una serie di dissertazioni che J. B. Merian (su cui cfr. la nota 2 a pp. 466-7 e la Nota introduttiva al Borsa) pubblicò nei «Nouveaux mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles Lettres» di Berlino, tra il 1776 e il 1796, col titolo complessivo *Comment les sciences influent sur la poésie*. In queste prime quattro dissertazioni il Merian tratta successivamente dell'origine della poesia (attenendosi al Condillac), della poesia ebraica, di Ossian e di Omero (IV, 1776, pp. 455-519); poi degli altri poeti greci e in particolare di Pindaro e di Euripide (VII, 1779, pp. 391-425); e infine della poesia latina (IX, 1780, pp. 351-494; XII, 1783, pp. 499-538). 2. *Aristotile . . . filosofiche*: allude probabilmente a quel passo del capitolo I della *Poetica*, dove Aristotele afferma che «non c'è niente di comune fra Omero ed Empedocle all'infuori del verso» (traduzione M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1934, p. 52).

Zenon si mostrasse contro i poeti;[1] né quanto male riescissero in poesia i più grandi filosofi. Lascio le autorità, le opinioni e i particolari esempi di Socrate e di Platone. All'esperienza universale m'appello. A quella stessa, che sola persuase il signor di Merian dell'ordin contrario che tengono queste due facoltà; talché decadere s'osserva sensibilmente la poesia, quando le dottrine filosofiche vanno salendo a sommi gradi d'onore ed occupando maggior superficie d'opinioni, e così viceversa. Diffatti quale istituzione di filosofia mai può mostrarsi che esistesse allor quando Omero divinamente cantò que' suoi poemi? Ma il grande Euripide, sebben per ingegno grande al pari d'Omero, pur cominciò a lasciarsi corrompere dall'ascendente che aveva la filosofia a' suoi giorni, introducendo in teatro sermoni filosofici e raffinamento indiscreto e quasi metafisico di passioni e di morale. L'approvava Socrate,[2] è vero: ma né in poesia vale gran fatto il giudizio di lui, come or ora si disse, né dall'amor proprio esente poi era questo giudizio medesimo, mentre le filosofiche sue dottrine vedeva egli da Euripide con tanto splendor d'eloquenza predicate. Bene in contraccambio accusollo altamente Aristotile.[3] E la gente anzi di gusto più fino lo proverbiava leggiadramente con quel certo termine che quasi suona «euripideggiare»,[4] a mostrare una cotale affettazione di sentimenti sentenziosi e condotti a forza di stento e d'ingegno. Seguì poi avanzandosi la filosofia, la qual toccò il sommo nei tempi de' Tolomei con Euclide e quegli altri famosi, e col Museo sì splendido e la celebre Biblioteca d'Alessandria. Ma la vantata Pleiade greca,[5] che a questi giorni appunto vuolsi ridur come a centro, secondo l'autor nostro, ci somministra ella forse un sol poeta che aggiunga que' grandi originali e inventori d'ogni poesia più nobile e più sublime? Che han che fare con questi non pur l'arido Nicandro e il nebuloso

1. *severo Zenon . . . poeti*: la notizia è tramandata in un passo di Diogene Laerzio (VII, 23). 2. *L'approvava Socrate*: il Borsa si riferisce, come il Merian da cui egli prende la notizia, ad Eliano, *Var. hist.*, II, 13. 3. *accusollo . . . Aristotile*: in realtà Aristotele, se fa riserve su alcuni particolari tecnici della tragedia euripidea, ne riconosce più volte l'elevata arte tragica (cfr. *Poetica*, ed. cit., pp. 101-2). 4. «*euripideggiare*»: εὐριπιδίζειν; è verbo testimoniato dagli scolii di Aristofane. 5. *Pleiade greca*: nome con cui i grammatici antichi designavano un gruppo di sette poeti tragici (fra cui Licofrone, citato più sotto dal Borsa), nella prima metà del III secolo a. C.

Licofrone,[1] ma e Mosco e Bione e Teocrito stesso, che tanto da quell'altezza di stile e d'argomenti discesero? Ecco la gradazione retrograda cui l'erudito accademico va fedelmente seguendo fin dove e la filosofia e la letteratura e ogni scienza ed ogni arte si perde nella caligine gotica, e al ferro cede e all'ignoranza barbarica.

Né meno nocque alla letteratura romana il filosofismo. E mi giova il narrarlo, sì per mostrare più chiaramente, non già il pericol soltanto, ma il certo danno di questo, che alcuni pretendono essere e miglioramento e perfezionamento dell'arte; sì perché anche più vivo troveremo in Roma il ritratto delle nostre sventure. Resisterono infatti que' prodi per alcun tempo alla tentazione, e chiusero ogn'adito della lor poesia alla filosofia greca, avvertiti che essa, per trapelare ove non deve, bisogna che si assottigli, si sfibri, s'attenui e che corrompa la sua intima organizzazione e l'altrui. Ma pur soggiacquero alfine all'universale destino degl'ingegni umani. «Il gusto squisito,» dice il signor di Merian «il sentimento dilicato e finissimo del vero e del bello; l'estrema avversione ad ogni affettazion benché minima; la sobria lontananza da tutt'ornamento straniero; ecco ciò che forma il carattere della poesia del secolo d'Augusto. Ma quando a sottentrar cominciano gli opposti difetti, cioè l'affettazion della scienza, la mania di filosofare in versi, col ricercato ed il singolare preferito al naturale ed al semplice, già non è desso più quello né il secolo né la poesia dell'età dell'oro».[2] Così il dotto uomo, a cui non si peggiora la causa per l'esempio di quel gioviale epicureo d'Orazio, che sì leggermente tocca ogni cosa e sol la sfiora ed accenna, e par che si guardi da ogn'ombra di scienza e gravità filosofica. Né più gli nuoce Lucrezio, di cui s'è detto abbastanza, sottilmente in lui

1. *Nicandro* di Colofone (II secolo a. C.) è qui ricordato come autore di due poemi didascalici, i *Veleni* e i *Controveleni*; *Licofrone* di Calcide (IV-III secolo a. C.), per la sua tragedia *Alessandra*, di lettura difficile per lo stile oscuro e i numerosi riferimenti eruditi. 2. Traduce liberamente dalla terza dissertazione del Merian (cfr. «Nouveaux mémoires» ecc., cit., IX, 1780, p. 379): «le goût exquis, ce sentiment du vrai et du beau, cet éloignement de toute affectation, cette justesse d'esprit qui fait rejéter les ornemens étrangers; c'est là ce qui caractérise la poésie du siècle d'Auguste . . . Dès que vous verrez les défauts opposés prendre le dessus, j'entends l'affectation de la science, la manie de philosopher en vers, la préférence donnée à ce qui est singulier et recherché sur ce qui est simple et naturel; dès lors ce n'est plus ce siècle, ce n'est plus cette poésie».

distinguendo dal poeta il filosofo, che si vanno sfuggendo scambievolmente. Ma fu sotto Nerone che la filosofia, massime stoica (siccome a lei ricorrevano per indurarsi contro l'orrore di quelle tirannie), s'andò avvanzando e intrudendo in letteratura. Fu allora che questa a vicenda s'andò corrompendo e peggiorando ognor più. E in verità quel Persio discepolo dello stoico Cornuto, quanto dai buoni non è già lontano? Persio, che parve il Licofron dei Latini. Quanto non ne sono lontani i figli di Seneca il retore, dei quali non so chi più contribuisse al mal gusto o Seneca Gallione col suo stile sì languido e effeminato, che appiccato gli venne quasi in proverbio quel «tinnitus Gallionis»;[1] o Mela col suo figlio Lucano; o Seneca il filosofo finalmente, che colle sue tragedie ed opere varie e moltiplici volle essere tutto; fu filosofo in poesia, poeta in filosofia, e in ogni cosa poi fu uno sforzato declamatore?[2]

Ecco la teoria del signor di Merian. L'abate Arteaga però non ha fatta un'attenzione abbastanza paziente a queste cose. Altrimenti non avrebbe creduto di scontare i peccati del *filosofismo* coi meriti della *filosofia* riguardo alle belle lettere. Una massima parte delle operazioni di queste è diretta ad agire su la fantasia e sul cuore, ad agire cioè su gli animi umani prevalendosi della sensibilità, dei pregiudici, delle inclinazioni. La vera filosofia, che di sua natura è indagatrice delle tendenze di quest'animo, sta in questi casi in disparte, osservando quali sono gli aditi i più molli, le piegature le più scorrevoli per introdurcisi, quale il modo d'applicarvi gli urti e gl'impulsi, onde sforzar gli uomini a sentire e vedere in quel modo e in quel lume che si vuole, e a non poter far altrimenti. Questa filosofia dunque precede l'operazione, dirige l'esecuzione, determina così la disposizione del totale come i tratti parziali. È una condizione che entra nella cosa stessa, ma nascosta, ma tacita, ma impercettibile; ma non è infine la cosa. Nel fatto pratico non si accenna, non dee trasparire pur da lontano l'anti-

1. È definizione di Tacito, *Dial. de orat.*, XXVI («scampanellio di Gallione»).
2. Gioverà qui citare le parole medesime del dotto Merian, le quali sì al vivo nell'autore latino i moderni autor ci dipingono, senza egli volerlo: «Les objets y paroissent dans un faux jour et sous des couleurs factices. Ce sont des bluettes, des éclaires, des tours de force; là des hyperboles qui s'entrechoquent dans les nues; ici des petites pensées qui tournent sur une pointe, partout un échauffaudage de propos sententieux, qui peuvent éblouir les jeunes gens, mais qui déplaisent à quiconque a le goût formé sur des principes solides» (B.). Cfr. la terza dissertazione del Merian, nei «Nouveaux mémoires» ecc., cit., IX (1780), pp. 414-5.

cipata meditazione e artificiosa dell'artista; né lo denno quelle malizie le quali piuttosto qua che là fanno in questo o quel luogo volgere il corso dell'orazione. Sembra tutta determinata dal momento presente, dall'attual commozione. Si dirige tutta ad invadere l'uditore per una comunicazione o di fantasmi o di affetti; non si ripiega sopra di sé; e non sembra accorgersi pure di ciò che fa, non che guidarlo colla riflessione. Ecco la vera filosofia dell'oratore e del poeta: quella dell'arti d'imitazione, d'immaginazione, di commozione: quella dell'eloquenza. Sembra ed è la filosofia d'uno che attualmente sente egli stesso, osserva, soffre ed esulta, e che vuol propagare ciò che sente in altrui per interno bisogno, per un sentimento impaziente di espandersi e diffondersi. Non vuol già insegnare ad altri teoricamente come debbano osservare e sentire.

Questa filosofia poi che parte è di natura e parte d'arte, e che è la filosofia pratica delle belle lettere, si spiega, a dir vero, e dimostra assai apertamente per una cosa assai fina e sottile; ma non già nelle opere di chi fu filosofo in belle lettere a quel modo che lo è chi scrive e compone per un senso segreto di dettami e principii passati in abitudine. A quel modo che Mengs[1] lo era dipingendo, assai diverso da quello con cui eralo mentre sulle cose dipinte spargea tanta luce di metafisica. Fina e sottilissima invece si palesa nelle sole opere di chi filosofò su le belle lettere, esponendone le teorie e le segrete forme analitiche, come Aristotile anticamente e più recentemente Hume, nella filosofia della rettorica Blair, Campbell,[2] e tanti e tant'altri. Anche la discussione presente, per esempio, non è già un lavoro di belle lettere; n'è uno di filosofia sopra le belle lettere. Ma perché sia sottile e fina quella filosofia, non lascia già d'essere perciò puramente una filosofia pratica e di cuore soltanto e di fantasia. Per l'opposto la filosofia, di cui sotto nome di filosofismo parlavamo più sopra, come di cosa viziosa, nel caso è filosofia di dogma, di teoria, d'intelletto. Se son dunque contrarie d'indole, deve nuocere che una occupi il luogo dell'altra contro l'originale costituzione della cosa. Su questa contrarietà di natura assai cose sarebberci a dire, ma le

1. Sul *Mengs* e le sue teorie estetiche cfr. le note alle pagine del Milizia e dello Spalletti riprodotte in questo volume. 2. George *Campbell* (1719-1796), autore di una *Philosophy of Rhetoric* (1776) di orientamento empiristico.

dice in parte, e in tutto il rigore della formalità metafisica, il saggio primo,[1] determinando la natura della fantasia e mostrandola tutta rivolta ad oggetti estremamente lontani da quelli che cerca il raziocinio, cioè l'intelletto, nelle cose di filosofia. E negli «Atti» poi dell'Accademia di Padova stampati due anni dopo questa dissertazione, è più ampiamente esposta dal chiarissimo signor Sibiliato la diramazione di principii assai simili in una gran quantità di relazioni e confronti.[2]

Ora ciò posto, non è perfettamente ben detto (se si dice *in un senso d'opposizione alle accuse qui date al filosofismo*) che Omero filosofò in versi, perché descrisse tante cose fisiche e intellettuali e politiche e religiose. Tocchi leggeri, rapide pitture immaginose, semplice esposizione disinvolta d'opinioni e di riti non è il ragionare, il discutere, il teorizzare, l'analizzare minutamente, artistamente,[3] scientificamente su quegli oggetti, come si fa ora per tutti i versi possibili. È un espor da poeta un qualche lato più vistoso, più sensibile, più volgare e palpabile d'un qualche soggetto che per sé e in origine appartiene alla filosofia. Le relazioni ch'ei cerca tra le parti di questo soggetto son diversissime da quelle che vi cerca la filosofia. L'uno, le somiglianze superficiali e materiali;

1. *il saggio primo*: allude evidentemente al proprio saggio *Della fantasia*, pubblicato nelle «Memorie della reale Accademia di Mantova», I (1795), e poi ristampato nelle *Opere*, tomo III. Sui concetti fondamentali di questo saggio cfr. la Nota introduttiva. 2. *negli «Atti»... confronti*: allude al saggio dell'abate Clemente Sibiliato (su cui cfr. la nota 1 a p. 305 e anche la Nota introduttiva al Borsa) *Sopra lo spirito filosofico nelle belle lettere*, pubblicato nei «Saggi scientifici e letterari» dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova, I (1786), pp. 456-509. Il Sibiliato, ricordando che tale saggio era stato scritto e letto fin dal 1779, si vanta di essere stato il primo in Italia e fuori che «sotto nuovo intendimento se la prenda pubblicamente contro lo spirito filosofico introdotto o piuttosto intruso nelle umane lettere». A quanto si è detto su di esso nella Nota introduttiva, si aggiunga che, sebbene egli citi il Vico solo per deplorare che abbia voluto trovare nell'*Iliade* la «storia graduata della società», echi vichiani si avvertono spesso nelle sue pagine, come per esempio quando dice che la «poesia come la primogenita del coltivato spirito umano . . . in ogni tempo e luogo ebbe a fiorire innanzi alle scienze, appunto come la fantasia spunta prima della ragione, tutta grande ed attuosa fin dal suo nascere, lanciandosi per rapida intuizione nel modo che gli occhi corporei esercitano il loro potere, e non già procedendo per consecutiva serie di principii, siccome fa la riservata ragione» (p. 470). Della dissertazione del Sibiliato dette notizia anche il Cesarotti nelle sue *Relazioni accademiche* (cfr. *Opere*, XVII, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1803, pp. 43-6), ma limitandosi ad approvarne genericamente gli intendimenti. 3. *artistamente*: artificiosamente.

l'altra, le condizioni intime essenziali. L'uno, una qualche similitudine; l'altra, le analogie gradatamente condotte. L'uno, una qualunque dipendenza di omogeneità apparente; l'altra, l'intrinseco delle cagioni e degli effetti. Uno vede e narra ciò che vede; l'altra insegna e a vedere e ad intendere anche diversamente da quello che si vede. Così analizzando si espose nel saggio accennato.[1] Neppur è perfettamente ben detto,[2] *in quel senso*, che Pindaro fu filosofo per la gravità ed abbondanza di sentenze; e così Simonide e Alceo, se pur somigliano a Pindaro, giacché non li conosco. Anche la fantasia ed il cuore dan delle occhiate alla morale, ma più per sentimento che per dottrina. Sfuggon loro talvolta delle sentenze, ma su la morale comune, piana, popolare, sui dettami universali e notissimi; e sono subito investite dalla corrente dell'affetto e dal moto delle pitture, come da loro furon portate. Non sono analisi e sminuzzamenti pesati e sottili, non alludono alle teorie e ai segreti speculativi delle scuole; che sarebbe una ridicolezza, per convincere e commuovere il pubblico, proporgli e motivi e ragioni che non può intendere né afferrare. Neppure è detto perfettamente bene che Euripide contrar non poté dalla filosofia i difetti di che comunemente è accusato, perché la filosofia a suoi dì non era assai raffinata in morale; contraendo e mutando, non so come, tutto in un tratto la mia proposizione col dare improvvisamente un nuovo senso alla parola «morale». Perché se la morale in quanto scienza del mondo, come qui l'intende Arteaga, non era a grande altezza, bolliva però un'infinità di quistioni in morale speculativa, in teogonia, ec. ec., come l'intendo io. L'esempio poi di Dante e di Milton conferma anzi la mia idea egregiamente, perché Dante e Milton, se non contrassero dalla filosofia (trista a lor dì) la smania di dogmatizzare e ammonticchiar dottrinali ne' lor poemi, la contrassero bene dalla teologia speculativa, che è la filosofia metafisica applicata alle cose divine. Tanto è prepotente questo contagio, che non rallenta per distanza che lo separi dalle idee e dai bisogni della vita comune. Ma Sofocle e Aristofane ed altri non furon così, dice Arteaga. Ma non è nemmen detto dal signor di Merian che tutti senza eccezione lo fossero, come pur ades-

1. *nel saggio accennato*: il proprio *Della fantasia*. 2. *Neppur . . . ben detto*: qui e in seguito ribatte alcune affermazioni particolari dell'Arteaga nella sua seconda nota citata.

so nol sono. Quanto ai Latini poi, vere son le cagioni dell'eloquenza tra loro degenerata, che si adducono dal mio dotto spagnuolo: «L'arte della declamazione introdotta, i retori, la libertà perduta, l'affluenza degli stranieri, il desiderio di sorpassar gli ottimi, l'imitazione de' Greci viventi già corrotti». Ma queste a considerarle dappresso determinano in genere l'animo alla corruzione per la dimenticanza e il fastidio de' modelli eccellenti: non più. Onde dunque questa speciale indole di corruzion filosofica? Dal filosofismo, ch'è in voga, e che trovando gl'ingegni rilassati e gli aditi aperti, gli occupa e li precipita tosto per mancanza dei ripari distrutti. Se il secolo d'Augusto, benché dall'avversario di Merian si dica il secolo filosofico, non produsse a un certo segno questo fenomeno, egli è perché è necessario un certo spazio di tempo al dilatarsi dei gusti e delle opinioni. E se Lucrezio fu grande, nol fu già perché prendesse a trattare di proposito materie filosofiche, ma perché a dispetto dell'assunto non felice fu sì gran poeta però, dove poetò, che fe' scordare tutte le lungherie della sua fisica, come i bei passi di Milton e di Dante la loro teologia. M'appello allo stesso Arteaga nell'opera delle *Rivoluzioni*,[1] dove si dichiara ampiamente ed esplicitamente di questo parere. Di Virgilio e d'Orazio poi si posson ripetere le stesse cose che di Pindaro e Omero. E qualche tratto più lungo d'astronomia, per esempio, o di teogonia, e ciò in un poema didascalico, e ciò lanciandosi tosto immaginoso attraverso la teoria per darle anima e vita, non provan contro di me. Se si abbadi anzi al modo e alla proporzione, apparirà una opposizione palpabile colle conseguenze che l'opportunità forse più che la persuasione ne suggerisce all'abate Arteaga. Egli troppo e gusta e sa per non sentir cosa provi, oltre i citati, l'esempio del filosoficissimo Cicerone, che appena lascia fuggire nelle sue orazioni qualche raro cenno e fugace di quelle greche dottrine che pure nell'altre opere sue indefessamente ripete sotto tutte le forme possibili, e anche sotto le oratorie. Demostene, così pieno di scienza platonica, pur dalle orazioni sue non pare che avesse mai dato un sol passo verso l'Accademia. Così erano i poeti del secolo d'Augusto, coltissimi, finissimi, profondissimi, tutto quello che vuole il nostro Arteaga, ma quanto all'essere filosofi nel senso di questo articolo, ci ho una infinita difficoltà. Ca-

1. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Bologna 1783 e Venezia 1785).

tullo, dice il signor Sibiliato, avea il soprannome di dotto.[1] Se così è, in verità che neppur io non saprei indovinare cosa ci restasse per gli altri di questa merce. Ma non così i men buoni scrittori, sebben forse in sostanza niente più dotti. La ricercatezza e la stringatura di Persio; la declamazione e il continuo dissertare invece d'agire de' personaggi di Lucano; la profusione di teoremi e teorie negli altri non sono filosofia quanto alla materia che hanno per mano, ma son bene vizi filosofici, perché affettano lo stile, la disposizione, il giro, l'aspetto che dà alle materie il filosofismo e la fredda speculazione. E così questo filosofismo anche dove non può intrudere le sue merci, lavora però sordamente la perdizione dell'eloquenza «alterando lo stile» come giustamente accenna Arteaga «ed ammorzando l'entusiasmo dell'immaginazione, e sostituendo la fredda analisi alla vivacità del sentimento, e ingombrando d'inutilissime astruse teorie quel sentiero ch'esser dovrebbe di facilità e di chiarezza». Le eresie letterarie de' filosofanti francesi, ch'egli ricorda, non fanno che aggiugnere un novo lume alle riflessioni proposte . . .

1. *Catullo . . . dotto*: cfr. il saggio citato del Sibiliato, p. 467.

CLEMENTINO VANNETTI

NOTA INTRODUTTIVA

«La mia *fèra stella* m'ha collocato in un paese piccolo, senza maestri; non son mai uscito di queste angustie; ho studiato sempre da me senza metodo e per diletto, d'una cosa in altra passando, come il caso ed il capriccio volea. Confesso d'aver sentito diversi amori quasi periodici; il mio primo idolo fu Giampietro Maffei, indi Plauto e Terenzio, poi Cicerone e Ovidio per più anni, finalmente Plinio ed Orazio e fra i nostri il Chiabrera, l'Algarotti, il Frugoni, Boccaccio e Petrarca. Vegga quale irregolarità di studi e in conseguenza che scarso e povero fondo debba esser il mio.» Così, in una lettera del 28 luglio 1784 a Giambattista Giovio, il Vannetti cercava di giustificare i risultati, in verità alquanto scarsi, della sua attività letteraria. Ma era davvero colpa di una *fèra stella*, della sua nascita in un paese piccolo e privo di maestri, come egli affermava (del resto senza troppa convinzione), o piuttosto della sua stessa indole aliena per natura da interessi profondi e costanti, poco portata ad impegnarsi organicamente in una direzione ben determinata? Che proprio tale fosse l'indole del Vannetti è testimoniato anche dalle notizie biografiche che si possono trarre dai suoi carteggi e dai ricordi dei suoi amici, e che tutte concordano nel delineare il ritratto, se non di una «devota animetta», come diceva il Foscolo, certo di un uomo di ideali e affetti umani alquanto limitati, dal temperamento cordiale ma incapace di veri e propri appassionamenti: il ritratto insomma di un uomo in fondo soddisfatto della comoda e tranquilla monotonia e delle modeste glorie della sua vita di agiato letterato di provincia. A questa vita egli era stato senza dubbio avviato, si può dire, fin dalla nascita, avvenuta il 4 novembre 1754. Il padre, Giuseppe Valeriano, gentiluomo d'origine veneziana, letterato di fama locale e fondatore della roveretana Accademia degli Agiati, era morto poco dopo la nascita del figlio. Ma la madre, Luisa Saibante, autrice di prose e di versi lodati dal Metastasio, e di carattere autoritario (Clementino, nelle lettere agli intimi, la chiamava scherzosamente «il papa»), assunse personalmente l'educazione del figlio, e se ne comprese e secondò le inclinazioni per gli studi letterari, non contribuì certo a spingerlo ad uscire fuori della piccola patria per allargare le sue esperienze e la sua cultura. Ma che il Vannetti da

parte sua si acconciasse di buon grado alla amorevole tirannia della madre, è confermato dal fatto che anche divenuto maturo non si mosse da Rovereto che una sola volta, nel 1788, per compiere un viaggio di poche settimane a Verona, a Venezia, a Padova e in altre città venete, dove solo allora poté conoscere di persona il Cesarotti, il Pindemonte, il Cesari, e frequentare il salotto di qualche dama dilettante di letteratura, come Silvia Curtoni Verza ed Elisabetta Mosconi. Da allora fino alla morte, avvenuta il 13 marzo 1795, egli non cercò più di uscire da Rovereto, accontentandosi di dividere il suo tempo fra la sua casa roveretana e la villa «Le Grazie» (dove il Cesari farà svolgere il suo dialogo omonimo); fra le conversazioni di pochi amici, come e soprattutto l'abate Giuseppe Pederzani e Marianna Chiusole de' Givanni, alla quale era legato da un moderato affetto tra platonico e letterario, e le periodiche adunanze dell'Accademia degli Agiati, di cui era stato nominato fin dal 1776 segretario perpetuo; fra le ore dedicate allo studio e quelle consacrate a mantenere tutta una serie di carteggi assidui (che gli costavano la somma annuale, allora enorme, di quattrocento fiorini) sia con amiche letterate come le dame già ricordate, sia con alcuni scrittori a lui più vicini per indole e per orientamento di gusto, quali il Bettinelli, il Bertola, il Pindemonte, il Monti, e soprattutto il Tiraboschi e il Cesari.

Tutto preso com'era nel cerchio di queste occupazioni egli doveva sentirsi perfettamente in pace con se stesso tanto da non avvertire il bisogno di impegnarsi in attività civili o comunque di carattere pratico. Si è voluto da qualcuno attribuire al Vannetti veri e propri atteggiamenti di fattivo «patriottismo di frontiera», e addirittura il merito di aver tenuto desta e salva l'anima trentina, «trasformando l'Accademia degli Agiati in un focolare d'italianità» (Natali). In realtà, se è vero che nelle sue lettere e altrove si colgono a volte espressioni di insofferenza verso i Tedeschi e rivendicazioni della italianità della sua regione («italiani noi siam, non tirolesi» scriveva per esempio in un sonetto al Tiraboschi), non è meno vero che queste espressioni e rivendicazioni, tradizionali del resto nella cultura trentina dal Tartarotti in poi, non si concretano in una precisa volontà d'azione come, per scegliere l'esempio di uno scrittore a lui per vari aspetti paragonabile, in un Galeani Napione. Né, malgrado l'insistenza del Cesari su questo aspetto, si può dire che la sua fede religiosa, senza dubbio

sincera, abbia riflessi degni di nota nella sua vita e nella sua opera.

Ma, anche senza tener conto di queste indicazioni, la sua intima incapacità di impegnarsi in modo profondo ed organico si manifesta già chiaramente nella sua stessa attività letteraria. Di non possedere vere e proprie doti poetiche era consapevole egli stesso, tanto che si limitò, per questa parte, a comporre alcuni sermoni ed epistole in sciolti e qualche epigramma e capitolo bernesco. Più numerosi sono i suoi scritti in prosa latina e italiana: ma anche quando non si tratta di «elogi» di concittadini ed amici, essi si presentano per lo più come opere «occasionali» nel senso più umile della parola, e comunque sempre aduggiati da una certa accademica e oziosa frivolezza. Neppure fra quelli di argomento critico, filologico ed erudito si ritrovano lavori condotti con informazione davvero esauriente e sistematicità scientifica: a parte la sua ignoranza, se non del greco (come egli affermava), certo del tedesco e dell'inglese, quasi tutte le sue indagini in questo campo nascono come recensioni di scritti altrui o come considerazioni slegate e sparse; e tali sono anche le *Osservazioni intorno ad Orazio*, l'opera sua di maggior impegno, costituitasi a poco a poco durante quattordici anni, dal 1778 al 1792, piuttosto per lenta accumulazione che secondo un piano meditato. Testimonianza della dispersività della mente del Vannetti è per altro verso la sua tendenza ad esprimere e a comunicare le sue idee e i suoi sentimenti soprattutto nella forma rapida e conversevole della lettera, dove egli poteva inserire un giudizio critico o una notizia erudita tra i garbati complimenti rivolti al corrispondente e le informazioni sulle proprie occupazioni giornaliere e sulla salute della madre.

Entro questi limiti va riconosciuta, tuttavia, nell'opera del Vannetti la presenza di un motivo costante e non privo di originalità: il vagheggiamento di un ideale stilistico che, se prende le mosse dal classicismo sensistico del Parini e dei lirici oraziani e ancor più dal purismo accademico e nazionalistico del tardo Bettinelli, del Borsa, del Tiraboschi e del Galeani Napione, se ne distingue però sia per una più insistente rivendicazione del valore delle «parole» rispetto a quello delle «cose», sia soprattutto per la consapevole volontà di rinnovare e potenziare l'italiano letterario richiamandolo alle radici originarie del suo «genio», rinvigorendolo cioè mediante l'innesto di saporosi arcaismi tratti dal latino e specialmente dalla lingua trecentesca e cinquecentesca.

Per comprendere esattamente la genesi e la natura di questo orientamento occorre rifarsi assai più indietro dell'episodio, che si suole comunemente citare, del cosiddetto «ribattezzamento» in Dante, avvenuto nel 1786 per merito del Pederzani: occorre rifarsi cioè proprio alla «gioventù latina» del letterato roveretano. Non sono privi di interesse ai fini di questa ricerca neppure i primissimi fanciulleschi scritti in latino di cui i biografi ci serbano notizia, come le «imitazioni» rispettivamente dello stile del gesuita cinquecentesco Gian Pietro Maffei in una traduzione latina della vita di san Gottardo, e di quello dei comici latini nella *Lampadaria*, dove – narra il Cesari – l'autore «affermava non esservi modo o parola che in Plauto io non avessi potuto trovare»: precoci testimonianze di una non comune sensibilità linguistica, e in particolare di una capacità di riprodurre i caratteri stilistici di singoli scrittori latini, che si ritrova poi in tutta una serie di brillanti esercizi prosastici composti negli anni seguenti, dal ciceroniano *Commentarius de vita Alexandri Georgii* (1779) agli elogi, elaborati nello stile piano di Cornelio Nipote o in quello «vibrato, sentenzioso e nobile» di Tacito, alle numerose epistole fra ciceroniane e pliniane, fino a quello che è il suo capolavoro in questo campo, il *Liber memorialis de Caleostro quum esset Roboreti* (1788), dotta e spiritosa parodia del latino evangelico.

Ma questa sensibilità stilistica si riflette, fin dall'inizio, anche sul piano critico. Non possediamo quelle considerazioni sulla lingua di Plauto, stese a tredici anni, di cui parla il Cesari, ma rimangono due brevi lavori sulla lingua di Ovidio (*Lettera al cavalier Carlo Rosmini sopra la lingua usata da Ovidio* e *De Virgilii et Ovidii Orpheo*) e uno, in italiano, su Plinio il Giovane (1783), nei quali si possono cogliere alcuni precisi e gustosi giudizi sui particolari atteggiamenti stilistici di ognuno di questi scrittori; alcune epistole latine in cui il Vannetti sostiene, contro il d'Alembert e il Giorgi, la legittimità di impiegare in opere letterarie moderne la lingua latina; e infine, più importante, una lettera, pure latina, allo spagnolo Serrano, intesa a ribadire con nuovi argomenti il giudizio limitativo del Tiraboschi su Marziale e la superiorità su questo dell'italico Catullo, ma soprattutto utile a chiarire come il culto del latino nel Vannetti si venga fin d'ora configurando quale difesa di una tradizione linguistica connaturata alla cultura letteraria italiana e capace di operare tuttora efficacemente su di essa.

In questi primi scritti, comunque, il classicismo nazionalistico del Vannetti rimane ancora generico, come appunto nel Tiraboschi. Solo in un secondo momento, attraverso l'incontro con Orazio, e soprattutto con l'Orazio delle *Satire* e delle *Epistole*, tale orientamento si viene precisando in modo più originale e personale. È senza dubbio possibile che a questo incontro abbia contribuito anche una certa congenialità morale: ma dal complesso delle *Osservazioni intorno ad Orazio* e da altre testimonianze contenute nelle lettere italiane e latine si vede chiaramente che nella preferenza del Vannetti per Orazio agiscono soprattutto ragioni di gusto: «Egli è stretto e conciso» afferma a proposito dello stile dei *Sermones* «ma insieme piano ed aperto. Ingemmato però a luogo e tempo di gentili ed ingegnose espressioni: certo non mai rozzo, anzi studiato, ma di quello studio ch'esclude la raffinatezza, e talora imita la negligenza. Purissima vi risplende la lingua; e certi vocaboli or piccanti e propri della satira secondo il latin costume, or nuovi o di nuovo significato arricchiti, or anche bassi ma dalla collocazion rilevati, vi fanno ottima prova per la giudiziosa distribuzione. Ed havvi eletta copia non meno di detti proverbiali o tolti dal popolo o a questo donati dal bello ingegno del poeta, che d'eccellenti sentenze maestrevolmente assestate. Né non vi mancan figure e metafore, se non isfarzose, certo leggiadre e da uomo di corte. Ma due cose vi si paiono specialmente: viva istanza d'interrogazioni e compendiosa efficacia d'epiteti» (*Opere*, IV, pp. 25-6). A restituire appunto la saporosa precisione ed energia dello stile di Orazio, trascurata e travisata dalla faciloneria e dall'ignoranza di commentatori e traduttori, sono volti gli scritti filologici delle *Osservazioni intorno ad Orazio*: come quando, per portare solo qualche esempio, il Vannetti fa notare l'errore di tradurre (come il Corsetti aveva tradotto) con il generico «vasi di creta» l'oraziano *salinum*, che invece è ricordato espressamente dal poeta, in luogo di altro vasellame, «perché il sale appo i Romani era sacro, perché la saliera era il primo arnese di che si fornivan le mense, ed il più caro e prezioso di quanti l'uom ne lasciava a' suoi discendenti» (*Opere*, III, p. 24); o quando rimprovera lo stesso Corsetti di aver mutato un'altra frase oraziana (*Carm.*, III, X, 5-8) da interrogativa in affermativa, senza accorgersi che «togliendo quinci l'interrogazione, se ne toglieva la forza», con pregiudizio «se non in tutto di senso, almen di poesia» (*Opere*, III, p. 30). Dal rilevare l'in-

comprensione di queste caratteristiche bellezze di Orazio da parte dei traduttori e commentatori, al tentativo di renderle egli stesso in versioni proprie il passo non era difficile: ed è proprio attraverso questo tentativo, e in particolare nella versione dell'epistola a Mecenate (*Epist.*, I, VII) che egli già verso il 1780 viene a porsi il problema di innestare «la forza e il nerbo» dello stile oraziano nella lingua letteraria italiana. «Converti equidem» scriveva allo zio Francesco Saibante, mandandogli appunto quella versione «quam potui accuratissime rebus, ordine, imaginibus; addo etiam stili genere, quantum sermo noster patiebatur. Nam acriora quaedam verba ac velut abruptos numeros de industria sum sequutus, quo propius ad Horatii vim et robur accederem. In quo fateor me magnam gratiam habere bono illi Chiabrerae, qui primus hunc scribendi characterem Italiae ostendit... Prudens me conieci in angustias, unde vix pedem, ut ipse ait Horatius. Volui enim plane experiri, quid vel sermo noster, vel certe ipse possem» (*Opere*, VIII, pp. 193-4). Ispirati ai medesimi propositi sono anche alcuni sermoni ed epistole in versi sciolti, di argomento morale e letterario, pure composti intorno al 1780. Ma il problema di trasferire nella lingua letteraria italiana i caratteri dello stile satirico oraziano è affrontato con più chiara e più polemica consapevolezza nel discorso, composto qualche anno dopo, *Sopra il sermone oraziano imitato dagli Italiani*, in cui il Vannetti, prendendo lo spunto da un'affermazione del Bettinelli, che nelle *Lettere virgiliane* aveva negato alla nostra lingua l'attitudine alla poesia satirica, segue lo svolgimento del «sermone» italiano, attraverso i secoli, dal Muzio al Gozzi. Tale discorso, per quanto condotto come storia di un genere letterario che ha raggiunto una volta per sempre la sua perfezione nei sermoni oraziani, non manca di acuti giudizi critici, per esempio sulla scarsa congenialità spirituale e stilistica tra l'Algarotti e l'autore dei *Sermones* («Il venosino pativa alcuna volta di mal umore, ed allentavagli il freno, esponea qualche vero poco piacevole a lume aperto ed affrontava l'altrui disdegno senza temerlo. Il vinizian per l'opposito se non era sempre dolce in cuor suo, affettava sempre parere; cercava in ogni immagine, in ogni frase una cotal vernice di galanteria cortigiana; e come colui che della satira avea sommo ribrezzo, molto ben si guardava di provocarla. Con tanto politica dissimulazione e raffinata dilicatezza certo egli non poteva dall'un canto afforzar, dirò così, le sue pistole della

critica severità d'Orazio, e non dovea dall'altro imitar di questo poeta se non i felici ardiri e le vaghe maniere, schifando a un'ora quant'egli ha di popolaresco, non che di mordace. Or come sperare che l'Algarotti ci desse dell'epistole veramente oraziane, e non anzi d'una sua nuova foggia, pregna bensì di quelle grazie, ma però tutta sua?», *Opere*, IV, p. 52); sul Frugoni («Quel, sopra tutto, che mel fa in ciò riguardare come affatto da' venosini modi lontano, si è una cotale affluenza di parole canora insieme e snervata», *Opere*, IV, p. 70); sui sermoni del Gozzi («Ha certe sue fantasie così fra l'oraziano e il lucianesco, che provocan mirabilmente il ghigno satirico, e senza esser bernesche sono oltre modo graziose. Quando descrive che che sia, spezialmente se stravaganze, fa proprio quello a che è nato. Si lascia addietro il Chiabrera anche nel sapor della lingua e nel concerto de' versi. Brusco è talora più d'Orazio, e fa sentir nel suo stile generalmente come una corda grossa, possedendo l'arte difficile di ben collocare e con dignità, non che i proverbi, ma i vocaboli eziandio bassi, li quali sieno però nel medesimo tempo risentiti ed asprigni», *Opere*, IV, p. 78); ed anche sul Parini, il cui stile, «creduto da alcuni pretto oraziano», gli sembra invece che sormonti «d'un grado almeno quel del sermone, tuttoché n'abbia qua e là delle tracce» (*Opere*, IV, p. 99). Ma sia questi giudizi, sia in genere tutto il discorso sono da valutare soprattutto come testimonianza di un gusto, e in particolare di un ideale stilistico, che distinguendosi dall'orazismo e in genere dal classicismo «delicato» e conversevole dell'Algarotti e da quello «canoro» e «snervato» del Frugoni, e appoggiandosi invece ai modi più sostenuti ed asprigni di un Parini e di un Gozzi, si propone di richiamare, mediante un'accorta conciliazione fra il genio della nostra lingua «più vereconda e più morbida» e i modi rapidi, energici, talora popolareschi di Orazio, «gl'ingegni traviati in languide inezie od in gonfiezze sonore o in lugubri e spaventose follie, alla solidità delle cose, alla purità della lingua e al vigor dello stile» (*Opere*, IV, p. 114).

C'è in quest'ultima frase, accanto ad una chiara allusione alla poesia arcadica («languide inezie» e «gonfiezze sonore»), un riferimento non meno esplicito alla letteratura preromantica («lugubri e spaventose follie»). La sua opposizione a questa letteratura il Vannetti aveva chiarito fin dal 1780 soprattutto in una epistola al Monti, e poi, nello stesso anno, in una cortese polemica col

Cesarotti, occasionata dalle riserve di questo su qualche severo giudizio, contenuto nella epistola, intorno al Thomas e ad alcuni poeti tedeschi tradotti dal Bertola. È evidente, nel Vannetti, la suggestione dei solenni ammonimenti lanciati dal Bettinelli nel suo discorso *Sopra lo studio delle belle lettere in Italia* (citato del resto in una nota della ricordata epistola al Monti) contro i pericoli dell'imitazione delle nuove mode straniere. Ma, a ben guardare, la opposizione del Vannetti, specialmente nelle lettere al Cesarotti, si ispira ad un classicismo più dinamico di quello del letterato mantovano, e tale anzi che per più di un aspetto, per quanto possa sembrare strano a prima vista, finisce per accordarsi con le idee del Cesarotti medesimo. Attraverso l'amichevole discussione con questo il Vannetti finisce per accogliere da lui anzitutto un concetto fondamentale, che cioè – come è detto nella lettera del 23 settembre 1780 (riportata anche in questo volume, a pp. 772-7) – il primo dovere dello scrittore è quello di «cercar i colori della natura e l'espressione del proprio sentimento e non altro»; e quindi che a tale scopo giova, anzi è necessario, arricchire il «genio rettorico» della lingua, valendosi anche e soprattutto di opportune traduzioni da altre lingue. La divergenza si riduce dunque «a questo solo, se molto o non molto possano a noi somministrare gli oltramontani poeti»: domanda a cui il Vannetti risponde negativamente, ma proprio richiamandosi al principio cesarottiano della libera individualità della poesia: «Tengasi dunque la natura e l'italiano segua appunto nello scrivere il suo spirito ed il suo cuore. S'egli è ingegnoso, lo sia alla propria maniera: e non faccia forza a se stesso volendo imitare l'ingegnoso tedesco. Infine o siam cupi o profondi o energici o teneri o immaginosi, siamolo all'italiana, non già per studio alla tedesca, all'inglese, alla moscovita . . . Tutte le nazioni hanno un medesimo volto; ma pure ciascuna ha la sua speciale fisionomia».

È appunto a questo classicismo dinamico, dichiaratamente antipreromantico, ma ravvivatosi attraverso le *Ossevazioni intorno ad Orazio* e la polemica con il Cesarotti di fermenti preromantici, che occorre richiamarsi per comprendere esattamente l'ultima e conclusiva conversione del Vannetti al purismo toscaneggiante, e in particolare per distinguere tale purismo da quello dei cruscanti settecenteschi. Il Cesari nella sua *Vita* del Vannetti presenta questa conversione come una specie di improvviso miracolo, inter-

cessore l'amico Giuseppe Pederzani, studioso di Dante e fanatico del Berni: «il fatto è che dopo assaporato quell'antico Falerno [il toscano antico] e tutto riconfortatosene, questo de' moderni, sebben più molle, gli sapea un acquerello scipito». Ma che il letterato roveretano fosse consapevolmente guidato verso il toscano antico da quello stesso ideale stilistico che abbiamo visto progressivamente precisarsi, è confermato proprio da una lettera (riportata in questo volume a pp. 778-82) al Cesari medesimo del 2 giugno 1787. Nella quale il Vannetti, pur ammettendo la necessità di rifarsi ai modelli trecenteschi toscani, ne limita l'imitazione, adottando la famosa distinzione cesarottiana, al solo «stile rettorico», contemperandola, per quanto riguarda lo «stile grammatico», con quella dei «precisi» e «svelti» cinquecentisti, e in definitiva subordinando l'una e l'altra all'esigenza di arricchire e rinvigorire la lingua letteraria italiana e di esprimere meglio in tal modo il proprio sentimento individuale: «studiate la lingua ne' trecentisti, poiché di tutt'i buoni italiani la lingua esser non dee che una sola: lo stile poi, purché non corrotto, debb'esser quello dell'anima e del cuor di ciascuno».

Tenendo presenti questi principii sarà possibile dare degli stessi scritti in volgare del Vannetti un giudizio meno severo e più preciso di quello del Foscolo che li definiva «accademiche lascivie». Essi infatti, se non rivelano una robusta e originale personalità di scrittore, non sono privi di interesse quando li si valuti, come del resto intendeva l'autore, quali esercizi ed esempi del nuovo stile italiano da lui vagheggiato: e non solo i tredici *Dialoghi*, composti fra il 1783 e il 1794, intorno ad argomenti vari di morale e di letteratura (fra cui è notevole *La scuola del buon gusto nella bottega del caffè* – riportato parzialmente anche in questo volume –, parodia della poesia lugubre e gessneriana), le novelle in stile boccaccesco, le rime bernesche e il vastissimo epistolario; ma anche le stesse *Osservazioni intorno ad Orazio*, soprattutto nella revisione che il Vannetti ne fece prima di raccoglierle insieme nel 1792, dedicandole all'Accademia della Crusca, e più ancora nella rielaborazione preparata per una seconda edizione, e in cui furono aggiunte non poche note dirette esplicitamente a giustificare con esempi boccacceschi, danteschi, petrarcheschi, ecc., i vocaboli e i modi impiegati dall'autore. Interrotti dalla morte precoce furono invece due suoi progetti, ai quali accenna il Cesari, rispettivamente

di «un solenne trattato sopra l'eleganza» del toscano, che avrebbe dovuto integrare l'opera dei Deputati sopra il *Decamerone*; e di un altro trattato «in cui dimostrare qual dovesse esser lo stile del toscano scrivere che fosse oggidì da seguire»; e per la medesima ragione rimasero incompiuti gli spogli linguistici di trecentisti e cinquecentisti per la nuova edizione del *Vocabolario della Crusca*, dei quali era stato incaricato fin dal 1784. Ma se questi più ambiziosi e sistematici progetti non furono portati a compimento (e forse non lo sarebbero stati neppure se egli fosse vissuto più a lungo), la sua lezione stilistica, amabilmente dispersa negli scritti rimastici, resta in ogni caso, come il Cesari stesso per primo riconosceva, uno dei più efficaci stimoli per la formazione del nuovo gusto puristico e più generalmente del neoclassicismo italiano del primo Ottocento.

*

La maggior parte delle opere del Vannetti è raccolta negli otto volumi delle *Opere italiane e latine*, pubblicate per cura dell'I. R. Accademia di Rovereto, a Venezia, Alvisopoli, 1826-1831. In particolare il volume I comprende, tra l'altro, i tredici *Dialoghi*; il volume II, *Il lazzaretto letterario*, *Le cose pliniane* e *La questione con Clemente Baroni intorno all'influenza della filosofia e della cultura letteraria sulla religione*; i volumi III, IV, V contengono le *Osservazioni intorno ad Orazio* (fra cui, nel volume IV, le *Osservazioni indirizzate all'ab. S. Bettinelli sopra il sermone oraziano imitato dagli Italiani*); il volume VI, oltre a varie operette in prosa, le poesie italiane (fra cui le *Epistole* e i *Sermoni*); i volumi VII e VIII, il *Liber memorialis de Caleostro* e le altre opere in latino. Questa edizione deve essere integrata con due volumi di *Prose e poesie inedite*, Milano, Bernardoni, 1836; e con molte raccolte di lettere pubblicate in vari tempi. Tra queste raccolte le più ampie e importanti sono: *Epistularum libri V*, Pavia 1795; *Epistolario scelto*, a cura di B. Gamba, Venezia, Alvisopoli, 1831; *L'educazione letteraria del bel sesso promossa dal cav. Cl. Vannetti in alcune sue lettere e poesie inedite*, Milano, Pirotta, 1835; *Lettere di Cl. Vannetti e Ippolito Pindemonte*, a cura di G. Orti Manara, Verona, Antonelli, 1839; *Carteggio fra G. Tiraboschi e Cl. Vannetti (1776-1793)*, a cura di G. Cavazzuti e F. Pasini, Modena, Ferraguti, 1912 (su cui cfr. V. CIAN, in «Rass. bibl. d. lett. it.», XXI, 1913, pp. 2-11). Per altre edizioni di lettere e per carteggi vannettiani ancora inediti cfr.: G. PICCIOLA, *L'epistolario di Cl. Vannetti*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1881; e C. POSTINGER, *I manoscritti di Cl. Vannetti*, in «Atti dell'Accademia degli Agiati» di Rovereto, XIV (1908), pp. 199-224. Postuma è stata pubblicata anche la *Vita di Girolamo Tartarotti*, a cura di G. Amalfi, Napoli, Priore, 1889, con una appendice contenente un elenco degli opuscoli vannettiani stampati dopo il 1800.

Scarso valore critico ha la lunga *Vita* premessa da A. Cesari all'edizione citata delle *Opere*, la quale tuttavia va tenuta presente come un interessante documento dell'ammirazione e venerazione del letterato veronese per il Vannetti. Più utili lo studio citato di G. Picciola; i lavori di F. PASINI, *La personalità di Cl. Vannetti*, Rovereto 1899; *Il Vannetti, profilo*, Rovereto 1907; e *Di alcuni giudizi di Cl. Vannetti sulla letteratura contemporanea*, in «Tridentum», X (1901) e XI (1902); le pagine di G. NATALI, *Il Settecento*, cit., pp. 1189-90 e 1204-5 (bibliografia); e soprattutto di W. BINNI, *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa, S. II, vol. XXXI (1953), pp. 275-89.

DAI «DIALOGHI»

DIALOGO V

La scuola del buon gusto nella bottega del caffè.

... E. Capo primo.[1] «Il Settentrione è la scuola dell'ottimo gusto; pregiudizi dell'Italia su ciò: il clima gelato influisce a maraviglia su l'arti di fantasia.» Questa mi sembra una proposizione affatto nuova.

A. Ma se vi dico che tutto il libro è una novità: tirate innanzi.

E. Capo secondo. «Le parole non sono che segni di convenzione a spiegar le idee. Dunque l'eleganza è una chimera fuor di moda, ed il progetto d'un'accademia di lingua è ridicolo.» Capo terzo. «Il linguaggio degli affetti è il medesimo in tutti i popoli, ed è una pedanteria la distinzione fra 'l genio grammaticale e 'l genio rettorico d'un idioma.[2] Dunque libertà di voci e di sintassi straniere in ogni idioma.»

I *Dialoghi* del Vannetti furono pubblicati per la prima volta nel lunario roveretano intitolato «L'Eremita», tra il 1783 e il 1794, uno per anno, e quindi ristampati dopo la morte dell'autore, nella rielaborazione che questi ne aveva fatto nel 1794 e con l'aggiunta di un tredicesimo dialogo, *La moglie* (pubblicato la prima volta per nozze nello stesso anno), nelle *Opere*, I, pp. 1-197. In tutti i dialoghi, salvo che nell'ultimo, protagonista è sempre l'Eremita, al quale il Vannetti affida il compito di esprimere di volta in volta, sotto il velo dell'ironia, le proprie idee morali o letterarie. Tra essi sono degni di nota il II (*I temi*), sulla moda delle traduzioni di opere straniere; il III (*Il teatro*), sull'utilità educativa del teatro, il IV (*La letterata*), satira delle donne dilettanti di letteratura, e in particolare delle fanatiche della lingua e della letteratura francese; l'XI (*Gli studi*), difesa degli studi umanistici, e soprattutto della «cura delle parole» e della poesia. I due passi qui riprodotti (dalle *Opere*, I, pp. 56-63 e 68-70) appartengono al dialogo V, intitolato *La scuola del buon gusto nella bottega del caffè* (1787), che vuol essere una satira di alcuni aspetti della contemporanea letteratura preromantica. Gli interlocutori, oltre l'Eremita (E.), sono l'abate Buonnaso (A.), il conte Russone (C.) e Fabrizio (F.), padrone della bottega del caffè.

1. *Capo primo*: nelle pagine che precedono, l'abate Buonnaso ha mostrato all'Eremita un libro intitolato *La crisi benefica del gusto ovvero Dettagli e quadri d'eloquenza e poesia per gl'Italiani del secolo illuminato*. Qui l'Eremita comincia a leggere e a commentare i «sommari de' capi della parte teorica» di questo libro. 2. *la distinzione ... idioma*: è la nota distinzione, che il Cesarotti aveva esposto per la prima volta proprio al Vannetti in alcune lettere del 1780 (riprodotte anche in questo volume, a pp. 506-13); e poi svolto nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*; e che il Vannetti stesso accoglie anche nella lettera al Cesari riportata a pp. 778-82.

A. Che capo divino è questo! bisogna vedere come bene vi si ribatte mezza la poetica d'Orazio, massimamente là dove si dice ch'ei dica che un cittadino di Tebe parlerà altrimenti che un cittadino d'Argo.[1] Eh son finite oggimai le superstizioni, e gl'idoli cadono a terra.

E. Capo quarto. «Essendo l'eloquenza e la poesia egualmente figlie delle passioni, e trovandosi queste nel cuor d'ogni uomo, si rende superfluo il ricorrere a' modelli consecrati dal tempo. Danni perciò dell'imitazione, inutilità de' precetti, e bando necessario di tutti gli antichi autori, che sono i tiranni dell'ingegno.»

A. Io piango ancora i miei prim'anni miseramente perduti dietro a que' barbogi di Cicerone e di Virgilio. Buon per me, che di tutta quella broda mi s'è appiccato addosso pochissimo. Ma fu certo mia gran ventura che una brutta dama contemplativa mi desse in mano le *Notti* dell'Young ed il *Messia* del Klopstock:[2] fu allora che mi si apersero gli occhi dell'intelletto.

C. Oh in questo poi, bench'io non abbia mai atteso a tai baie, dico che avete cento ragioni. Ricordami che essendo io un giorno in camera d'un amico, e trovandogli sul tavolino un certo Bocca . . . Bocca . . .

A. Boccaccio.

C. Bravo; ed un certo Dante, de' quali avea già udito maraviglie, mi posi a scartabellarli così per curiosità; ma, non ne potendo più, li gittai a Dio gli rivegga, e dissi al padrone: — Che vergogna è egli cotesta di adorar libri che ti fanno dormire, per ciò che sien vecchi? — L'amico, ch'era benissimo un'eccellenza, fece bocca da ridere, e mi confessò ch'ei gli leggeva per tenersi in riputazione, ma che non gli era mai venuto fatto d'intenderne fiato.

A. Ed io potrei affermarle la stessa cosa di me senza punto d'umiltà. Seguiamo l'elenco.

E. Capo quinto. «Natura, genio, sensibilità, independenza, infarinatura universale sono i veri e soli fondamenti d'uno scrittore.

1. *dove . . . Argo*: allude ai vv. 114-8 dell'*Ars poetica* di Orazio, citati anche nella lettera al Cesarotti del 23 settembre 1780, riportata a pp. 772-7.
2. I *Night Thoughts* (1742-1745) di Edward Young (1683-1765), uno dei testi fondamentali della nuova letteratura preromantica, erano stati tradotti in Italia dall'Alberti (1770), dal Bottoni (1771) e dal Loschi (1774), e imitati dal Bertola nelle *Notti clementine* (1775). Della *Messiade* del Klopstock la prima traduzione italiana, di Giacomo Zigno, fu pubblicata nel 1782.

Progetto d'un'aria infiammabile particolare, onde caricato per la bocca e le nari il cerebro umano possa produrre uno stile sinora incognito, che si chiamerà stile areostatico, ovvero montgolfiloquio.» E viva! almeno in questo caso non c'è pericolo che alcuno si rompa il collo.

A. Mirate un poco a che giugne la ragione e la chimica a' giorni nostri! Dappoiché si è trovato modo con certe caraffe ed ampolle empiriche d'instillar la virtù, si va meditando come infondere altresì l'eloquenza. Beati noi, se si potesse fare questo *gaz* del cervello! noi diverremmo un popolo di grandi autori, come i Romani erano un popolo di eroi.

C. Sì, sì, un popolo di parolai e di pitocchi. Svanito il gran progetto di convertire in oro i metalli, io m'ho tutti gli altri in tasca, io.

E. Siamo al sesto capo. «La poesia è riposta nella sublimità delle idee, nel disordine, nel furore. Il metro è estrinseco all'essenza di essa, e però superfluo. Quindi la prosa non si distingue tal volta dalla poesia, e la poesia rimane sempre tale anche in prosa.» E nel vero io m'abbattei ieri a vedere un *Elogio* così pieno zeppo di ghirlande, busti, are, geni; con orizzonti, aquile, torrenti e fiamme,[1] ch'io tornai al titolo, pur credendo aver malamente letto *Elogio* scambio di *Poema*.

A. Quest'è il bel de' moderni, ed io scrivo sempre i miei panegirici a questo modo.

E. Ella fa così ben come pensa. Capo settimo . . .

C. Che roba eterna! oggi io non mi farei che sbadigliare. Caro abate, guardate un poco che ora è.

A. Ho dato il mio orologio a racconciare appunto stamane.

C. (L'avrà dato, cred'io, al calderaio.) Il mio infallibile fa le ventidue . . . Che miseria non saper dove s'andare! e' m'avea detto di capitar qui il marchese Sciancati, quella tromba de' segreti scandalosi, che ci dà tanto gusto; ma e' non si vede ancora. Sarà dalla cantatrice, dal bell'avanzo di Troia.

E. (Costui seccherebbe le pescaie.)[2] Or via, non rimangon che

1. *un Elogio . . . fiamme*: allude al Thomas e ai suoi imitatori italiani. Si vedano i giudizi del Vannetti sul Thomas nelle lettere al Cesarotti, riportate a pp. 767 sgg. 2. *seccherebbe le pescaie*: cioè farebbe più rumore, con le sue chiacchiere, dell'acqua che cade giù da una pescaia. È frase idiomatica toscana riferita dal Varchi nell'*Ercolano*.

quattro capi. Capo settimo. «Volendo scriver poesia in versi, adattisi il metro a' pensieri, e quindi in uno stesso componimento si usin più metri ad arbitrio, e dagli sciolti si passi alle ottave, dalle ottave agli sdruccioli, dagli sdruccioli a' terzetti, ecc.; il che sarà propriamente l'organo della poesia. Ciascun poi de' metri dee recarsi alla maggior perfezione, cioè alla maggiore sonorità. È ridicolo l'elogio che vien fatto alla durezza dell'Alighieri e del Petrarca, chiamandola or energia, or varietà, or soavità amorosa . . .»

A. Oh come bene si spiana nell'articolo questo cenno! si citano vari passi di Dante come quello fra gli altri:

Diverse lingue, orribili favelle,[1] ec.;

poi, per meglio farne intendere la fiacchezza, vi si mettono a rincontro di bellissimi versi tratti da un moderno poema, l'*Energumeneide*, che cominciano:

Fredde stelle, atra luna, erranti masse
di vapor negri, rosseggianti righe
di tuonifere folgori, stridore
di crollanti le selve euri frenetici,
sfracellate città, sconvolti gorghi,
sgominate montagne, aperte foci
alto mugghianti di sulfurea spuma,
tenebria, funestume, urli e ruine
seppellian ne l'orror le sfere e 'l mondo . . .[2]

Del resto non mi sovviene; ma voi sentite che questi son versi, e Dante e il Petrarca sono tanta stoppa. Tiriamo innanzi.

E. «La maggior nemica de' versi sonori è la lima . . .»

A. Piano! a questo proposito si nota che Orazio, il qual solea tanto limare le cose sue, incanutì innanzi tempo, e fece i più sciancati versi del mondo in que' suoi grami sermoni. Anzi si vuole ch'ei divenisse anche lippo[3] del troppo aguzzar le ciglia su le cancellature.

C. Quest'Orazio, che facea sermoni, era egli un parroco?

A. Il signor conte canzona. Sermoni vien a dir satire.

E. «Finalmente è una sciocchezza circonscriver nel verso le

1. *Inf.*, III, 25. 2. Si tratta, naturalmente, di versi inventati dal Vannetti, e che vogliono essere una parodia della poesia notturna e lugubre di tipo younghiano. 3. *lippo*: cisposo: «lippus» si definisce lo stesso Orazio.

cose quando si hanno i lor vocaboli propri, specialmente scientifici.» Oh bravo! se il poeta è un galantuomo, egli ha a dire al pan pane, e alla gatta gatta, e non mucia.[1]

C. Galantuomini i poeti? essi son tutti bugiardi e sviati: adular le donne, andar a tavola apparecchiata e grattarsi la pancia è il loro mestiere. Abate, datemi una presa del vostro tabacco, per mutare.

A. Da vero ho lasciato la scatola a casa.

C. O l'avete data a racconciare insieme con l'orologio? (Per altro questi abati sono o canne buge o pillacchere.)[2]

A. Anche qui si espongon delle dottrine eccellenti, e si dà la baia al Fracastoro, al Nocetti, allo Spolverini e a tant'altri che si son lambiccati miseramente il cervello in mille andirivieni e involture, per venir poi a divisare il legno santo, l'iride, il riso[3] e così fatte altre novelle; mostrandosi inoltre, che gli episodi e i passaggi dolci e sfumati[4] son proprio un'invenzione diabolica per menar l'uomo fuori di strada. Io ringrazio il cielo di non aver mai letto simili baionacci.[5]

E. E' non si può dir meglio. Capo ottavo. «Pregi dello stile nell'eloquenza sì legata che sciolta; irregolarità originale, concettosità, patina filosofica, rompimento del discorso in piccoli periodi a beneficio del polmone; industria di repetizioni per aiuto della memoria; scrupolosa minutezza di particolareggiamenti, onde non lasciar nulla da pensare agli altri; lusso di personificazioni, multiplicità di riflessioni non mai abbastanza inculcate, sebben comuni; effusioni di soliloqui e colloqui etico-mistici; raccapriccio di convulsioni spirituali e stemperamento di teneri deliqui; rinforzo d'invocazioni e d'interiezioni sospirose ad ogni terza parola;

1. *mucia*: micia, gatta mansueta. Tutta la frase significa «dir le cose come stanno, senza palliativi». Anch'essa è riferita dal Varchi nell'*Ercolano*. 2. *canne buge o pillacchere*: poveri in canna o avari; idiotismi toscani. 3. *al Fracastoro . . . il riso*: allude ai poemi didascalici *Siphilis sive de morbo gallico* (il *legno santo* o guaiaco era un rimedio per questa malattia) del Fracastoro, *De iride* di Carlo Noceti (1694-1759), e *La coltivazione del riso* di Gian Battista Spolverini (1695-1762). 4. *gli episodi . . . sfumati*: allude al precetto di Orazio nell'*Ars poetica*, 99-100: «Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto, / et quocumque volent animum auditoris agunto»: che raccomanda appunto la tecnica della «transizione dissimulata», tipica della poetica classicistica (cfr. L. SPITZER, *L'arte della «transizione» in La Fontaine*, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 161 sgg.). 5. *baionacci*: burloni; altro idiotismo toscano.

sontuosità ed insieme esattezza compassata di paragoni tolti il più dalla forza elastica, centripeta, elettrica, o dall'aurora o dalla primavera; cocior di metafore arabico-rabbiniche; prepotenza d'epiteti grandisonanti; lusinga di nomi speziosi, quai sono *amor puro*, *cuor sensibile*, *innocenza*, *virtù*, *beneficenza*, ec.; e sopra tutto una bella eguaglianza di tuono declamatorio anche nelle scosse e ne' voli più rapidi, che per la loro felice sconnessione somiglieranno quelli d'un maniaco.» Respiriamo, che questa volta il sunto val per un capo.

C. Io non so come costoro si facciano a mettere insieme tante corbellerie senza stordirsi: e' convien dire ch'abbian la testa di ferro. La mia, sol ch'io dètti una ricevuta, comincia a girarmi come una trottola.

A. Credami, signor conte, che quando vi s'è fatto callo, è un piacere: nulla più costano versi e prose. In sola una notte ben cento ottave io composi sopra la torre di Babelle per l'ingresso d'un curato, che fur giudicate veramente di nuovo conio.

E. Veggiam che narri il capo nono. «Soggetti più acconci a vestirsi del suddetto stile: apparizioni, meditazioni, treni profetici, romanzerie pastorali, sventure d'amanti, fulmini, vulcani, comete, tremuoti, infermerie, sepolcri, eremi, sacrilegii, bestemmie, veleni, stili, catene, cilicci, disperazioni eroiche, suicidi, ec. Bisogna guardarsi da tutto ciò che ha troppo del naturale, o che non giunge all'eccesso, perché non fa più colpo.»

A. Ecco il male de' nostri italiani sino a questi ultimi tempi. I Manfredi, i Zanotti, gli Algarotti, i Lazzarini, i Bianconi[1] e cent'altri furono tanti cacastecchi,[2] de' quali, per nostra sciagura, non è ancora del tutto spenta la mala semenza. In Verona specialmente si mantien viva cotal zizzania.[3]

E. Allegri, signor conte, che siam giunti al decimo ed ultimo capo. «Mezzi per disporsi allo stile ed a' soggetti descritti: nodrirsi di castagne, di mele cotogne e di fave, e ber acquavite e

1. Eustachio *Manfredi* (1674-1739) e Francesco Maria *Zanotti* (1692-1777) sono tra i più noti arcadi del gruppo petrarchesco bolognese; Domenico *Lazzarini*: cfr. la nota 8 a p. 484; Giovanni Ludovico *Bianconi* (su cui cfr. la nota 2 a p. 679) è qui citato (come anche l'*Algarotti*) per la sua correttezza ed eleganza stilistica, lodata anche dal Galeani Napione. 2. *cacastecchi*: stitici, eccessivamente sobri e controllati. 3. *In Verona . . . zizzania*: allude soprattutto al Cesari e al Pindemonte, amicissimi del Vannetti, e che vivevano appunto a Verona.

birra, vestir di bigio, abitar presso qualche strepitosa cascata d'acqua in volte terrene, ove il sole non possa; e, s'è fattibile, vicino d'alcun patibolo; non usar altro lume che di poco lucignolo; non aver altre immagini nella camera che quelle d'una Giunia, d'un Dullis, d'una Giulia, d'un Enrico Mandeville,[1] ec.; guardare tutti gli oggetti con vetri che ingrandiscano a mille doppi; vagheggiar solitudini e temporali; non legger che traduzioni di romanzetti, di commedie piangolose o tragedie e di piccole enciclopedie inglesi, francesi, e tedesche, senza cercar indiscretamente né lingua né fedeltà; tener un orologio, la cui campanella suoni lento, roco e cupo; andar a meditare sotto l'ombre di cipressi o di noci; formarsi l'orecchio al rimugghiar dell'eco d'alcuna grotta frequentata da' barbagianni, leggendo quivi i propri scritti; visitar falliti, cachettici, vedove d'uffiziali, mogli d'invalidi, ec., e passeggiare al raggio di luna pe' cimiteri»...

... A. Ah ma quant'è singolare il componimento che viene appresso![2]

E. Come s'intitola egli?

A. *Bertoldo e Cacasenno, o vero La voce del cigno, Idilio.* Permettete che io mel venga rileggendo, per carità! Com'è bello il principio! «Il canuto Bertoldo in grembo ad una collina ricevea supino dall'astro diurno i benefici influssi. Un'estasi tranquilla lo possedeva: le sue cispose palpebre erano immobili. Fra tanto Cacasenno, il suo nipote, guardavalo non veduto. Il buon vecchio rapito sospirava. Il nipote sentiva dei fremiti di gioia. — Amato nonno, — proruppe al fin questi con la voce tremola della tenerezza — a quai deliziosi trasporti s'abbandona ora il tuo spirito? Il globo s'incupa e s'annichila dinanzi al tuo sguardo che non

1. *Giunia ... Mandeville*: forse nomi di personaggi di romanzi «neri» o sentimentali del tempo. *Giulia* (Julie) è la protagonista della *Nouvelle Héloïse* del Rousseau. *Enrico Mandeville* potrebbe essere un errore per Bernard Mandeville (1670-1733), filosofo pessimista inglese. 2. *che viene appresso*: nelle pagine che abbiamo tralasciato l'Eremita ha già letto alcuni dei «quadri oratorii e poetici, che formano la seconda parte del libro», e che sono poi esempi burlescamente caricaturati di varie maniere della letteratura contemporanea: il romanzo sentimentale alla Richardson, la commedia lagrimosa, il poema di argomento filosofico-scientifico, l'ode lirica di tipo tedesco. Nella pagina che segue l'Eremita legge una parodia di uno degli idilli del Gessner tradotti dal Bertola, *La canzone d'autunno* (cfr. *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca, Bonsignori, 1784, II, pp. 71-5).

lo cura. Tu segui a sospirare! O nonno mio, ti vorrei chieder una grazia. — Caro nipote — disse allora Bertoldo . . .»

E. Al vedere, ei non avea però legato l'asino a sì buona caviglia,[1] come qui il nostro conte.

A. Zitto! «. . . — Caro nipote, chiedi pur francamente; vieni al mio seno, ch'io voglio stemprare il mio cuore in baci su la tua fronte onorata. — Cacasenno si pose a sedere, e Bertoldo non saziavasi di baciarlo. — Solea raccontarmi — disse il giovane — la mia madre Menghina, che su l'aprile degli anni tuoi tutto il paese ti rispettava qual vate estemporaneo, e che nelle tenzoni riportasti un giorno in premio del canto più d'un becco. Ah se di nuovo tu volessi, caro il mio nonno, tentare il canto! — Sì, — rispose Bertoldo con un parossismo di dolcezza, che gli fece brillar gli occhi della rugiada del cuore, — sì, il tenterò; e tu udirai l'ultima canzone dell'avolo. — Cacasenno gli sugge le lagrime con le sue labbra: egli si raccoglie un momento, e prende a cantar così: — O maccheroni, una volta ancora beatemi del vostro sapore! Gli anni m'opprimono; gli anni, che m'invidiano il trattar la mestola e la forcina[2] con la fermezza d'un giorno! Io tremo, o maccheroni, quasi come tremano le gocce di burro, allorché careggiano[3] spumose la superficie delle vostre creste! Cadrei, se non mi sostenesse la speranza di rigustarvi. Oh maccheroni, il vostro bacio è il balsamo del mio essere! La morte m'adocchia: io qual campione mi calco in testa il cappello, e pronunzio il vostro nome: ella fugge. Ah che questa bocca, eziandio fatta polvere, parlerà sempre di voi —». Oh semplicità inarrivabile, oh verità! lasciate ch'io mi rasciughi gli occhi . . .

E. È forse anch'ella, come Bertoldo, facile a schizzar fuori la «rugiada del cuore»?

A. Sì, son fatto di questa pasta. Ma dove trovate voi in Virgilio, che tristo il faccia Dio, sì vezzosi pensieri e tanta unzione di sentimento? in due versi ei pretende colorire una figura, consumare un affetto: eh sì, ci vuol altro. Attento bene alla chiusa: «Finì Bertoldo, e cantarono in coro gli amabili araldi di maggio:[4] cantarono, e nella lor cara melodia gli ricordaron le gaie ariette della sua gioventù» . . .

1. *non avea . . . caviglia*: non era così libero da preoccupazioni: altro idiotismo toscano. 2. *mestola*: cucchiaio; *forcina*: forchetta. 3. *careggiano*: carezzano. 4. *gli amabili araldi di maggio*: gli asini.

DALLE «LETTERE»

I

A MELCHIORRE CESAROTTI[1]

[*Sul Thomas e sui poeti tedeschi.*]

Roveredo, 17 giugno 1780.

Confessole ingenuamente che il principio della sua lettera m'avea fatto entrare in qualche diffidenza della sua sincerità, presentandomi delle lodi cui mi parea un delitto accettare senza riserva; ma il progresso[2] m'ha poi consolato, togliendomi un dubbio che mi rendeva men grate le lodi stesse, e poteva in qualche modo disonorare la nascente nostra amicizia. Ella dopo avermi fatto coraggio coll'ampie sue approvazioni, che sono la più grande mercede che io ricever potessi di mie fatiche, mi somministra eziandio nuovi argomenti onde esercitare lo stile, e con una gentilezza tutta sua propria mi ritrae dallo spregiare soverchiamente Thomas e i poeti tedeschi.[3] In questa guisa la sua lettera, dandomi de' lumi e degli avvertimenti, mi riesce di vero profitto. E quanto alla nuova censura poetica ch'ella degna propormi,[4] altro non le dirò se non che ho tosto notata qualche fantasia venutami in mente nel legger le sue parole, riserbandomi a por mano all'opera nell'ozio autunnale, quando Apollo non sia meco avaro de' suoi favori. Bramerei però ch'ella mi mandasse con tutto l'agio l'uno o l'altro di questi poemetti infetti di que' vizi che accenna, ma in grado eminente, onde far si potessero de' ritratti pieni di carattere e di varietà: altrimenti langue ogni cosa, né molto s'intende in che consista il difetto. Quanto poi a Thomas e a' tedeschi certamente ch'io sono irritato (com'ella dice) dal fanatismo per essi de' nostri italiani; né, come sogliono i me-

1. Dalle *Opere* del Cesarotti, Firenze, presso Molini, Landi e C., XXXVI, 1811, pp. 55-8. Il Vannetti risponde alla lettera del Cesarotti riprodotta in questo volume alle pp. 505-6. 2. *progresso*: seguito. 3. *mi ritrae . . . tedeschi*: nella sua lettera il Cesarotti aveva difeso il Thomas e i poeti tedeschi dai severi giudizi pronunciati dal Vannetti nella seconda epistola diretta al Monti (cfr. la lettera del Cesarotti e le note relative). 4. *quanto . . . propormi*: il Cesarotti lo aveva invitato a diventare il «Boileau italiano».

dici ne' mali estremi usar gli estremi rimedi, ho dubitato di enunziare la mia opinione con qualche risentimento. Ella sa che questa è un'arte per richiamare i traviati, di trarli all'estremità opposta a quella cui seguono, onde in mezzo a due forze contrarie piglino una terza direzione che li conduca alla verità. Non sono per altro io solo che tenga Thomas in concetto di un oratore troppo amante di circoscrizioni[1] e di strane fantasie e di periodi gonfi e altisonanti. Sono poi bensì pronto a dargli tutta la lode di buon filosofo, di intimo conoscitore de' suoi eroi e de' secoli loro, e di sicuro maestro nell'arte di imprimere ne' lettori qualunque affetto egli voglia. Ma ella non inorridisce in udire che un nostro letterato per far buoni versi italiani legge uno squarcio di questo prosatore francese? Vengo a' tedeschi; e s'io fossi uomo da far grazie, e non da chiederne, nulla negherei per Gesnero ad un tanto intercessore. Sì, pregiatissimo sig. abate, io lodo quel poeta, io anzi lo amo, e lo amo al pari della nostra signora Bettina,[2] salvo se il sesso diversificasse in qualche maniera le nostre dilezioni. Egli è buono, è amabile, è soave; e nell'epistola e nelle note io l'esalto, né altro n'eccettuo che un'ombra di mestizia e un poco di monotonia.[3] Sebbene, a dir vero, non parlo io generalmente de' vati alemanni con dovuto rispetto e non concedo loro l'onore di molti pregi? ne censuro solamente l'uniformità, la tetrezza e certa stravaganza di cupi pensieri e di metafisiche astrazioni; le quali cose negli stessi originali (dicon taluni) sono per avventura bellezze (il che io non posso sapere come ignaro di quell'idioma), ma nella versione mostrano abbastanza di non volere far lega col genio della nostra poesia; e quindi conviene avvertir la nazione sempre vaga di novità, perché non tenti uno sforzo ed inutile e pernicioso. Ho creduto bene di esporle con maggior diffusione il mio pensiero, non già per iscusarmi, se ho errato, ma per sa-

1. *circoscrizioni*: perifrasi. 2. *Bettina*: Elisabetta Mosconi, dama veronese dilettante di letteratura e amica anche del Bertola, del Bettinelli e del Pindemonte. 3. *nell'epistola . . . monotonia*: nella seconda epistola in versi sciolti diretta al Monti il Gessner è così giudicato: «. . . Dolce è Gesnero / e un secondo Maron, com'altri dice. / La rosea aurora in cento carte ei pinge, / e la stagion, che fronde e fior disserra, / gli antri muscosi, i vivi fonti al rezzo, / fra l'aleggiar di Zeffiro soave, / le ninfe assise, e per gli aperti campi / d'acque fugaci i tortuosi errori. / Ma a pena è mai che pennel cangi e tinta; / o levi il dito da la corda istessa; / e non so quai perpetue ombre lugubri / spandon suoi boschi, a le fiamminghe tele / assai simili» (cfr. *Opere*, VI, p. 216).

pere appunto se abbia errato; o se anzi la mia credenza non sia in fine che la sua medesima. Ella certo mi fa sperare quest'unità di dogma poetico, e molto mi dorrebbe di trovarmi fuori della sua comunione, ch'esser debbe ortodossa quant'altra mai. Permettami intanto d'inchiudere qui un altro mio librettino,[1] e di pregarla a giudicare colla stessa sincerità, ma, se può essere, anche più rigorosa. Uno, che ha chiamato «idropico» M.r Thomas,[2] merita egli giammai compassione? Quando però scende dal tribunale, dove non voglio che il giudice, ella torni ad esser mio amico, almen di nascosto, e mi creda senza cirimonie ma di cuore.

II

A MELCHIORRE CESAROTTI[3]

[*I poeti tedeschi e il «genio» della lingua italiana.*]

Roveredo, 30 agosto 1780.

O ella ha di già autorizzata la mia tardanza in rispondere, o io al presente autorizzo la sua. E bene, «veniam petimusque damusque vicissim».[4] L'ultima sua lettera è una vera dissertazione, piena di lumi, di dottrine e di bellissime cose enunziate collo stile il più vivace e succoso. Io me l'ho sempre tenuta sul tavolino, e la debbo ringraziare del sommo vantaggio e piacer che ne ho tratto colla frequente lettura. Le lodi date al mio libretto sopra il Corsetti[5] mi paion veramente maggiori del merito, ma pure le soffro in grazia delle tante e sì preziose riflessioni che mi somministra sul proposito de' pregiudizi che infestano una parte de' nostri italiani, e sopra l'altre controversie poetiche. A dir vero, per isciogliere il nodo circa Thomas, ci vorrebbe un'analisi a parte, la quale togliesse l'incertezza di due asserzioni contrarie. Io ne ho parlato secondo il sentimento di

1. *librettino*: la *Lettera a Giovanni Fabroni sopra le Odi di Orazio tradotte dal dottor Corsetti*, Vicenza, Vendramin, 1778 (ristampata in *Opere*, III, pp. 11-45). 2. *Uno . . . Thomas*: si riferisce al proprio giudizio sul Thomas in una nota dell'epistola al Monti, e su cui si veda la nota 3 a p. 505. 3. Dalle *Opere* del Cesarotti, ed. cit., XXXVI, pp. 66-71. Risponde alla lettera del Cesarotti riportata in questo volume alle pp. 506-10. 4. Orazio, *Ars poet.*, 11 («chiediamo e ci concediamo perdono a vicenda»). 5. *libretto sopra il Corsetti*: cfr. sopra la nota 1.

molti dotti e il mio proprio, senza pensare a provar attualmente quanto diceva, per esser quella una menzione soltanto accidentale. Forse un'altra volta si offrirà il luogo per un esame più solido ed aggiustato. Così parimente s'io avessi inteso di dare un compiuto giudizio sui poeti tedeschi, avrei certo appiccati alla stadera tanto i lor vizi quanto i lor pregi, e ne avrei poscia considerato il rispettivo sbilancio. Ma io parlava agl'Italiani già informati della storia loro, delle lor opere e persuasissimi del loro valore; ed altro non voleva accennare se non che essi non sono poi esenti da ogni difetto; e ciò ad intendimento di far argine al dominante fanatismo. Io ho detto, però, che son poeti venerabili, che Gesnero è dolce, che Klopstock è grande e magnifico; ma sonmi poscia fermato sui loro creduti eccessi o mancamenti, come fa per esempio Orazio nella satira sopra Lucilio,[1] di cui dimostra più accuratamente i vizi che le virtù, perché, essendo queste già cognite, suo scopo era appunto di disingannarne gli accecati fautori. Quindi io non credo in veruna maniera che i greci e i latini autori non «patiscano» essi pure i lor «marsi»,[2] o che un autore qualunque non si debba pesare da ciò che forma il principal suo carattere; ma io penso che anche i tedeschi abbiano de' difetti non piccoli di minutezza, di melanconia, di prolissità, di stravaganza, di romanzesco, di uniformità; e penso che il lor carattere principale, benché in quella lingua, in que' costumi, in quel clima forse assai bello, non sia molto accomodabile alla nostra poesia. Ma io le sembro troppo geloso contro ogni peregrinità, e m'avverte di non confondere il genio grammaticale d'una lingua col genio rettorico.[3] Ottimamente, quando pure il primo non influisca talvolta sul secondo. Ella pertanto dice che non sarebbe un delitto il tentare d'appropriarsi le altrui bellezze «quando ciò possa eseguirsi felicemente». Oh qui sta il punto, e questa è la somma. Se ciò possa eseguirsi «felicemente», così, cioè, che la nostra poesia s'adorni e non s'infraschi, si perfezioni e non si corrompa, noi siamo d'accordo. Ma finora si vede e si tocca con mano che lo studio de' colori oltramontani non ha prodotto che mali esempi di deprava-

1. *come . . . Lucilio*: cfr. *Sat.*, I, IV, 5-13. 2. *patiscano . . . marsi*: la frase non è chiara, a meno che non si debba intendere *marsi* come plurale di Marsia (il satiro vinto da Apollo) e intendere: abbiamo poeti di scarso valore. 3. *m'avverte . . . rettorico*: cfr. per questa distinzione la nota 2 a p. 759.

zione. Ella mi nomina il Chiabrera imitatore di Pindaro e il Davanzati traduttore di Tacito, a' quali molto debbe il nostro idioma. Ma troppo è già chiaro che le lingue greca e latina furon sempre le buone avole e madri e nodrici dell'italiana. Ora v'ha egli la stessa relazione e parentela colla lingua tedesca, inglese, ec.? «atqui hic est, aut nusquam, quod quaerimus».[1] I tentativi fin qui non sono molto felici né favorevoli, com'ella stessa confessa, e la ragione può ripetersi appunto dalla diversità de' geni e delle lingue medesime. Ella oppone più volentieri la mancanza d'ingegni capaci d'effettuare un simile accordo. Ma qui pure la cosa riducesi a mera specolazione, ed è tutta ipotetica la possibilità di tali ingegni e di tale accordo, sicché non puossi decidere nulla. Non so s'ella abbia in mano l'*Entusiasmo* di Bettinelli riprodotto or ora colle stampe del Zatta; se l'ha, vegga, di grazia, quanto vi si dice sul gusto tedesco alla pag. 32 e alla pag. 346 e seguente; dove sta pure una mia brevissima letterina, che l'autore ci volle gentilmente inserire.[2] Del rimanente perché, dico io ghiribizzando, non si potrebbe pescare più al fondo di questa materia, e sedar le sette sorgenti[3] con un libretto di *Transazioni poetiche*? In esse converria esaminare profondamente le bellezze e i difetti de' poeti alemanni, inglesi, ec., e trarne un *quadro* del vero lor merito e del genio del lor Parnaso. Indi confrontare insieme le poesie greca, latina e italiana, e rilevar l'influenza e l'affinità delle medesime colla nostra. Poi fissar la distanza di questa dall'inglese e tedesca già ben conosciute, e concludere con dimostrare quale e quanta esser possa la congruenza e l'accordo delle predette colla nostra. Finalmente esibir de' modelli perfetti di simile mescolanza ed unione. Intendo bene che il presente piano non è digerito abbastanza, il qual forse potrebbe essere anche più semplice. Ad ogni modo l'opera non sarebbe che per chi avesse piena cognizione di tutte queste lingue, e fosse

1. «Eppure è proprio qui, o in nessun altro punto, il nucleo della questione.» 2. *Non so . . . inserire*: a p. 328 (non 32, come è erroneamente stampato nel testo) è solo un breve cenno sull'argomento; mentre nelle pp. 346-57 (nota XXVII) il Bettinelli osserva nei contemporanei poeti tedeschi minuzia, monotonia, languore, in una parola mancanza di «entusiasmo»; e riporta una lettera del Vannetti non *brevissima* ma anzi piuttosto ampia, in cui questi conferma il giudizio del Bettinelli mediante l'analisi di alcune liriche (nella traduzione del Bertola) del Gleim e del Richey. 3. *sedar le sette sorgenti*: esaurire la questione.

nell'italiana grande poeta o almeno avesse a suoi cenni de' gran poeti. Vada intanto questo progetto a perdersi tra gli altri sogni e deliri del nostro secolo. A me per ora non preme se non di sapere dal mio dottissimo e perspicacissimo abate Cesarotti quanti e quanto grandi difetti abbia egli notati nel mio breve *Commentario zorziano* e nelle *Lettere* annesse,[1] e a qual partito s'attenga in proposito della quistione alembertiana compresa nelle lettere III e IV. Mi ammaestri ella, mi corregga, non mi risparmi censura alcuna, ma continui sempre ad amarmi e a credermi.

III

A MELCHIORRE CESAROTTI[2]

[*Come arricchire la lingua letteraria italiana.*]

Roveredo, 23 settembre 1780.

S'io mi volessi lasciar trasportare dalla vanità, la sua gentilissima lettera me ne darebbe certo il più giusto motivo. Bisogna assolutamente ch'io mi scordi quanto ella vi dice sopra il mio *Commentario*,[3] o che lo interpetri come un amichevole artifizio per farmi coraggio a meritare un giorno davvero così gran lodi. Per ciò che riguarda alla quistione latina, ho somma curiosità di vedere le osservazioni al suo *Demostene*,[4] ch'ella mi cita, ed ho in conseguenza sommo dolore di non aver tra' miei libri codest'opera sì celebrata, cui spesso indarno cercai. S'ella con

1. *mio breve . . . annesse*: allude al proprio *Commentarius de vita Alexandri Georgii, accedunt nonnullae utriusque epistulae*, Siena, Pazzini, 1779 (ristampato, senza le epistole, nelle *Opere*, VII, pp. 91-124). La lettera III e la IV, a cui il Vannetti allude più avanti, trattano la questione dell'uso del latino come moderna lingua letteraria, uso che lo Zorzi, accogliendo la tesi sostenuta dal d'Alembert, riprovava, e che invece il Vannetti, rifacendosi a sua volta a Girolamo Ferri, difendeva. Alessandro Zorzi (1747-1779), gesuita veneziano, è noto soprattutto per il progetto di una enciclopedia italiana di ispirazione cattolica, che avrebbe dovuto opporsi a quella francese, progetto esposto in un *Prospetto* (Ferrara, Rinaldi, 1776), ma non realizzato per la morte dello Zorzi stesso. 2. Dalle *Opere* del Cesarotti, ed. cit., XXXVI, pp. 76-86. Risponde alla lettera del Cesarotti riportata in questo volume alle pp. 510-3. 3. *Commentario*: il *Commentarius de vita Alexandri Georgii*, su cui cfr. sopra la nota 1. 4. *le osservazioni al suo Demostene*: le riflessioni sull'uso moderno delle lingue antiche, contenute nella osservazione I alla *Filippica II* tradotta dal Cesarotti stesso, e che questi aveva ricordato al Vannetti nella sua lettera.

suo comodo me ne potesse mandare una copia, indicandomene la spesa, mi farebbe una grazia particolare. Dopo d'aver già composta quella piccola lettera a Zorzi,[1] vidi soltanto il *Saggio* d'Algarotti sulla necessità di scriver nella propria lingua,[2] e vi trovai delle obiezioni contro la lingua latina coincidenti con quelle cui avea riposto. Per altro, Dio mi guardi dall'eresie di Lagomarsini,[3] che volea tutto in latino ed aboliva l'uso della nostra sì dolce favella. Altro è che si debba scriver sempre in latino, altro è che volendo, o dovendo, non si possa. Due punti, che furono sovente confusi.

A proposito di latino e di traduzioni, io ho bisogno non delle sue lodi, sig. abate pregiatissimo, ma della sua più imparziale e più rigorosa censura. Sto lavorando una lettera non dissimile a quella diretta al Fabbroni,[4] che le mandai, sopra una nuova versione d'Orazio e su quella troppo dimenticata che già ne fece il Pallavicini.[5] In fine alla lettera vorrei porre, per saggio del mio gusto in tradurre, uno o due pezzi dello stesso Orazio, qualora mi venisse fatto di voltarli con quella fedeltà e con quel nerbo insieme che negli altri io ricerco. Ho perciò tentata l'impresa ne' giorni scorsi, recando in versi sciolti la settima epistola a Mecenate, dopo d'averla recata in prosa e commentata con Dacier e Bentleio[6] alla mano fino dal 1778. Inerendo ai concetti e alle immagini con ogni studio, ho procurato di trasportare nel nostro verso la vibratezza e il genio satirico del latino, non facendomi scrupolo d'usar certi modi un po' più bassi e certi suoni un po' rotti, sull'esempio del gran Chiabrera, che ne' suoi sermoni ha conse-

1. *quella . . . Zorzi*: l'epistola *De usu linguae latinae* (1776), pubblicata insieme al citato *Commentarius*. 2. Il *Saggio sopra la necessità di scrivere la propria lingua*, pubblicato dall'Algarotti nel 1750, e in cui questi, svolgendo idee lockiane e voltairiane, sostiene che ogni lingua ha un suo proprio «genio», diverso da quello delle altre e riflettente il carattere del popolo che la parla, e in particolare afferma l'impossibilità di scrivere una lingua morta come il latino (cfr. M. PUPPO, *Discussioni linguistiche del Settecento*, cit., Introduzione, pp. 35-6). 3. Girolamo *Lagomarsini* (1698-1773), celebre latinista, e autore, fra l'altro, di un poema *De origine fontium*. 4. *quella . . . Fabbroni*: la lettera già ricordata sulla traduzione delle *Odi* di Orazio, fatta dal Corsetti. 5. *sopra . . . Pallavicini*: la lettera al Bettinelli *Sopra il canzoniere di Orazio volgarizzato dal signor Giuseppe Necchi d'Aquila* (cfr. *Opere*, III, pp. 47-93). 6. Cioè con la traduzione di Orazio di André *Dacier* (cfr. la nota a p. 71); e con l'edizione critica di Orazio pubblicata nel 1711 dal grande filologo inglese Richard *Bentley* (1662-1742).

guita forse meglio d'ogn'altro la forza oraziana, ed ha fondato, per così dire, tra noi il vero stil della satira negli sciolti. Ciò premesso, io le trasmetto appunto il mio tentativo, con questo patto preciso, che se non giunga a quel tanto che richiedesi in una composizione destinata a servire di saggio, ella lo rigetti senza pietà; e se ha dei difetti, ma dei difetti però rimediabili, non isdegni di additarmene gli opportuni rimedi. Tanto peso io pongo nel suo giudizio quanto se venisse dal beato Eliso Orazio stesso già istrutto del nostro idioma, e ne desse sentenza. Ma si sovvenga del «vir bonus» con ciò che segue nell'*Arte*.[1]

Circa la quistion tedesca, noi ci avviciniam molto bene. Quanto però il genio grammaticale d'una lingua influisca *talor* nel rettorico, potrebbe vedersi da una qualche version letterale, qual è, per esempio, quella de' *Salmi* che, tradotti in latino secondo la frase ebraica, non ci lasciano scorger gran fatto quel merito e quella bellezza che nell'originale tanto ammirano gl'intendenti. Voltinsi al modo medesimo degli squarci tedeschi od inglesi, e la stravaganza della frase oscurerà non una volta tutto lo splendore del testo, né si capirà come quello sia eloquente o poetico. Ma il greco tradotto anche letteralmente nella nostra lingua non produce egli minori e men frequenti sconcerti? Ella il sa meglio d'ogni altro.[2] Voltando poi alla lettera anche una delle più entusiastiche ode d'Orazio,[3] io penso che il nostro idioma esprimer possa la massima parte di quelle frasi e maniere, come se nate fosser nel proprio suo senso, senza punto guastarsi, anzi con acquisto di convenienti bellezze. «Or si dee bere, or con piè libero si dee batter il suolo: ora è tempo, o compagni, di ornare i letti de' numi con saliari vivande. Non era lecito prima d'ora di

1. *si sovvenga . . . Arte*: cfr. Orazio, *Ars poet.*, 445-51: «Vir bonus et prudens versus reprehendet inertis, / culpabit duros, incomptis allinet atrum / traverso calamo signum, ambitiosa recidet / ornamenta, parum claris lucem dare coget, / arguet ambigue dictum, mutanda notabit, / fiet Aristarchus: nec dicet: "Cur ego amicum / offendam in nugis?"» («L'uomo buono e avveduto censurerà i versi insulsi, biasimerà i duri, quelli rozzi cancellerà con un tratto di penna, toglierà gli ornamenti pieni di pretese e farà dar luce ai poco chiari, denunzierà ciò che è detto con ambiguità, indicherà quel che è da mutare, diventerà un Aristarco e non dirà: "Perché io dovrò offendere un amico, in cose di poco conto?"»).
2. *Ella . . . altro*: in quanto traduttore delle orazioni di Demostene, unico scrittore classico tradotto dal Cesarotti prima della data di questa lettera.
3. *una . . . Orazio*: l'ode XXXVII del I libro, di cui poco più avanti il Vannetti trascrive la propria traduzione letterale.

trarre il Cecubo dalle avite dispense, mentre la reina preparava al Campidoglio furiose rovine e la tomba all'Impero, in mezzo a genti ammorbate, audace a sperare ogni cosa ed ebbra di sua dolce fortuna: ma compresse le furie appena salva dalle fiamme una nave, e la mente dall'egizio vino travolta ridusse Cesare a paventar seriamente, incalzando co' remi lei, che dall'Italia volava (come incalza lo sparviere le timide colombe o ne' campi della nevosa Emonia il pronto cacciatore la lepre) per dare a' ceppi quel mostro fatale. La qual cercando di morire da forte, né paventò femminilmente la spada, né ritirossi su pronti legni in piagge remote. Essa poté rivedere intrepida la desolata reggia con faccia serena e l'aspre serpi trattare, onde trar nelle membra l'atro veleno, resa più feroce della morte omai stabilita; sdegnando appunto non ignobile donna d'esser condotta dai fieri liburni qual privata sul superbo trionfo.» Questa è una mia improvvisata, ma che non dee né può far pruova alcuna. Ora non nego io già che in una version letterale del latino qualche modo di dire non debba riuscir violento; dico solo che un testo latino farà coll'italiano assai maggior lega che un tedesco o un inglese; così che non sarà d'uopo mutar molte cose perché tutto s'accordi col nostro genio, e ritenga insieme le bellezze poetiche o in una parola rettoriche del suo originale. Se dunque io m'unisco a lei nel dar molto alla destrezza degl'imitatori in conciliar grazia e naturalizzare le frasi straniere, io do anche molto alla maggiore o minor simpatia de' linguaggi tra loro, e penso che in ciò pure vaglia il detto di Orazio: «alterius sic/altera poscit opem res et coniurat amice».[1] Ma quanto ella soggiunge sopra il dover di cercar i colori della natura e l'espressione del proprio sentimento e non altro, e sopra la simpatia dell'eloquenza d'Italia con quella di tutte le nazioni, attesa la varietà analoga degl'ingegni italiani; è così giusto e forte che nulla più. Siccome ogni nazione è composta d'uomini, ch'hanno gli stessi gradi di talento, le stesse passioni, gli stessi vizi, le stesse virtù; così v'ha un'eloquenza generale ch'è il linguaggio di questi abiti ed affetti, che variano rispettivamente in ciascuna nazione secondo il vario clima e costume, di modo che il brio dell'italiano non è precisamente quel del francese; né noi siam cupi e melanconici alla maniera che lo sono gl'Inglesi; anzi le nostre ire me-

1. Cfr. *Ars poet.*, 410-1 («così l'una cosa richiede l'aiuto dell'altra e amichevolmente collabora [con questa]»).

desime e le nostre allegrezze sono di diversa tempra da quelle dell'altre nazioni, ed hanno anche spesso diversa origine; onde esistono nello stesso genere differenti caratteri e modificazioni; così pur varia in ciascuna nazione il linguaggio relativo agli stessi ingegni ed affetti, e perciò l'eloquenza. Altrimenti parlerebbe Enea, se Virgilio fosse stato spagnuolo; altrimenti Achille in Sciro[1] se Metastasio fosse nato sulla Senna. E per qual altra ragione gl'Inglesi ne' loro drammi fanno parlare gli eroi romani da veri romani, se non perché s'accostano essi medesimi naturalmente al pensare di quella libera e bellicosa nazione? Tengasi dunque la natura, e l'italiano segua appunto nello scrivere il suo spirito ed il suo cuore. S'egli è ingegnoso, lo sia alla propria maniera; e non faccia forza a se stesso volendo imitare l'ingegnoso tedesco. In fine o siam cupi o profondi o energici o teneri o immaginosi, siamolo all'italiana, non già per istudio alla tedesca, all'inglese, alla moscovita. «Intererit multum Davus ne loquatur an heros . . ., Thebis nutritus, an Argis.»[2] Tutte le nazioni hanno un medesimo volto; ma pure ciascuna ha la sua speciale fisonomia. Ciò che accade nel corpo, molto più accade nell'animo, di cui è interprete l'eloquenza. E questo io dico rispetto al massiccio e alla sostanza de' componimenti oratorii e poetici, in somma al genio rettorico. Quanto poi al genio grammaticale, se gli oltramontani ci offrono qualche bella espressione e qualche modo acconcio a render più snello e più vibrato il discorso, profittiamone pure con quella sobria e felice arditezza ch'ella stessa commenda, escludendo ogni affettazione. Anche nello stesso genio rettorico avverrà che noi c'incontriamo non di rado in qualche pensiero ed immagine d'autore inglese o tedesco, o che la imitiamo; e sarà questa ottima cosa, tosto che si avrà ad essa guidati l'infallibil natura, la quale, com'ella dice ed io confermo di sopra, è poi in grande per tutto il mondo la stessa. Veggo che la nostra quistione va ognor più scemando, e riducesi a questo solo se molto o non molto possano a noi somministrare gli oltramontani poeti. Trattandosi del più o del meno non han più luogo le speculazioni; ci vogliono esempi. Io bramerei ch'ella mi palesasse codesti felici imitatori, se mai cono-

1. Allude al melodramma metastasiano intitolato appunto *Achille in Sciro*.
2. Orazio, *Ars poet.*, 114-8 («C'è molta differenza se parli Davo o un eroe, . . . un tebano o un argivo»). Gli editori moderni leggono però «divusne».

scendoli potessi ricredermi. Intanto le voglio comunicare quanto in proposito de' Tedeschi mi scrive di Roma il sig. abate Taruffi[1] bolognese, uomo dottissimo, perito di quell'idioma, e che fu in Germania ed ivi lesse gli autori più famosi, pe' quali conserva una grande venerazione. Il padre don Gregorio Fontana[2] mi scrive egli pure come intendente della stessa lingua che i Tedeschi in originale sono poeti eccellenti, ma che il p. Bertola gli ha sfigurati barbaramente,[3] tanto che nella sua versione non si riconoscono più; che tuttavia crede meco non potersi per noi prender con onore assai cose in prestanza da quelli. Ma ella ascolti Taruffi. Io le dimando scusa della mia importunità, e insieme la prego a ricrearmi e istruirmi con lunghissime lettere. Sono tutto il suo vero servo ed amico.

EX EPISTOLA IO. ANTONII TARUFFI
III. CAL. SEPT.

Quaeris nunc pro re nata, neque sine ingenti sollicitudine percontari videris, Vannetti, quo loco habendos putem audaces quosdam frigidarum regionum cantores, quos Italia nostra, tuo quidem iudicio, vel insulse celebrat vel nimis patienter miratur. Cave tamen credas velle me tibi ea de caussa bellum indicere. Sed neque tibi palpum obtrudam; ergo habeto me, praesertim in Germania quum essem, Halleros, Hagedornios, Ramleros, Kleistios, Klopstochios aliosque praestantes illius gentis poetas cupide legisse, quorum nomina mitiores Musae expavescunt. Neque vero non habent septentrionales illi modulatores quos et ingenue commendare et parce quidem in usum nostrum excerpere possimus. Vim mehercle exserunt, ut est illius linguae indoles, prope incredibilem, fuscis coloribus affabre utuntur; vocem vel ad sidera vehementissime attollunt; animi affectus per philosophicos quosdam tramites consectantur; amoeniora quoque, si diis placet, sibi subdere et vindicare student. Ut tamen nonnulla nos docere

1. Giuseppe Antonio *Taruffi*: amico anche del Cesarotti. Su di lui cfr. la nota 2 a p. 489. 2. *Gregorio Fontana*, roveretano (1735-1803), filosofo e matematico. 3. *il p. Bertola . . . barbaramente*: allude alle traduzioni di poeti tedeschi pubblicate da Aurelio Bertola nella *Idea della poesia alemanna*, Napoli 1779 (poi ripubblicata col titolo *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca, Bonsignori, 1784).

fortasse queant, stili temperiem, imaginum castitatem, ordinis nitorem, charitum lepores docebunt profecto nunquam. Nativam illam caliginem atque asperitatem exuent profecto numquam. Teretes religiosasque aures mulcebunt profecto nunquam.[1]

AD ANTONIO CESARI[2]

[*La «professione di fede» linguistica del Vannetti.*]

Roveredo, 2 giugno 1787.

A questa volta ella m'ha proprio mandato un tesoro di belle cose: io per abbracciarle tutte dirò di ciascuna il più brevemente che potrò. E prima, della sua lettera per ciò che riguarda la nostra quistione. Eccole senza più la mia quasi professione di fede.

Io credo che i trecentisti sieno in lingua la nostra Bibbia, ed i cinquecentisti i nostri Santi Padri. Credo che la dipendenza da quelli sia di necessità a salute, ed i lumi di questi sien

1. «Dall'epistola di Giuseppe Antonio Taruffi, del 30 agosto. – Tu mi chiedi secondo la natura delle circostanze, o Vannetti, e mi sembra che tu me lo chieda non senza grande premura, in quale modo io pensi che si debbano giudicare certi cantori nordici, che la nostra Italia, almeno a tuo parere, o celebra scioccamente o ammira troppo pazientemente. Non credere, tuttavia, che io voglia dichiarare una guerra per tale questione. Ma neppure intendo adularti [per la frase «palpum obtrudam» cfr. Plauto, *Pseud.*, 945]; sappi dunque che io, specialmente quando ero in Germania, lessi avidamente gli Haller [cfr. la nota 6 a p. 437], gli Hagedorn [Friedrich von Hagedorn, vissuto tra il 1708 e il 1754, autore di liriche, poesie morali ed epigrammi di gusto classicistico], i Ramler [Karl Wilhelm Ramler, vissuto fra il 1725 e il 1798, scrisse anch'egli poesie di gusto classicistico], i Kleist [Ewald Christian von Kleist, vissuto tra il 1715 e il 1759, autore di idilli e di un poemetto sulla primavera], i Klopstock e altri eccellenti poeti di quel popolo, ai cui nomi le Muse più dolci si spaventano. Non mancano invero a quei popoli nordici scrittori che noi possiamo e sinceramente lodare e, sia pure con cautela, scegliere per il nostro uso. Mostrano, per Ercole, una forza d'espressione, secondo l'indole di quella lingua, quasi incredibile; usano abilmente di colori foschi; alzano la voce con grandissima violenza fino alle stelle; cercano di raggiungere il sentimento attraverso sentieri filosofici, tentano, se piace agli dei, di assoggettarsi e rivendicare anche generi letterari più ameni. Ma anche se ci possono fornire qualche insegnamento, la temperanza dello stile, la castità delle immagini, il nitore dell'ordine, le leggiadrie delle grazie non ce le insegneranno certo mai. Certo mai potranno spogliarsi della loro innata caligine e asprezza. Certo mai accarezzeranno piacevolmente le orecchie finemente educate e scrupolose.» 2. Dall'*Epistolario scelto*, a cura di B. Gamba, cit., pp. 68-73.

guida alla perfezione. E data la verissima distinzione fra lingua e stile, e di nuovo fra stile grammatico e stile rettorico,[1] quello consistente nel giro della sintassi, questo ne' colori e nelle figure sì della prosa che del verso, credo che ogni grazia di lingua imparisi dal Trecento, e che il Trecento ed il Cinquecento insieme, quasi contemperati, possano dare il migliore giro della sintassi, cioè lo stil grammatico più limpido e sciolto; credo poi che lo stile rettorico ci presenti nel Trecento le più preziose ricchezze, così però che quelle aggiuntevi ne' secoli posteriori pel Casa, per l'Ariosto, pel Tasso, pel Chiabrera, pel Guidi, pel Metastasio, pel Frugoni e per i più celebri prosatori sien degne nel genere loro di molto studio e di assai vantaggi feconde. E tornando un momento allo stile grammatico, o vero alla sintassi, credo che qui pure debba farsi una distinzione fra la sintassi prosaica e la poetica del Trecento, notando che il vizioso lentore ed avviluppamento de' trecentisti ristrignesi solo a quella, e questa generalmente lascia intatta; come certo veggiam nel Petrarca, della cui sintassi, toltone qualche raro luogo, non può esser più chiara la chiarezza medesima; là dove quella del maggior prosatore[2] è spesso oltra il dovere allungata, spesso contorta, qualche volta irregolare e somigliante a viuzza senza riuscita. Nel Cinquecento pure il Bembo ed altri, appunto perché ligi degli autor del Trecento, caddero in simil difetto; e però quand'io propongo i cinquecentisti a migliore e più morbido impasto del grammatico stile, intendo sempre parlare de' Davanzati, de' Castiglioni, de' Cari e de' più vicini alla precisione e sveltezza di questi tre. Nel qual mio sistema l'opera sta né più né meno «ut si quis Falerno vino delectetur» (mi servirò delle parole di Cicerone nel *Bruto*); «sed eo nec ita novo, ut proximis consulibus natum velit, nec rursus ita vetere, ut Opimium aut Anicium consulem quaerat. "Atqui hae notae sunt optimae." Credo: sed nimia vetustas nec habet eam, quam quaerimus, suavitatem, nec est iam sane tolerabilis, etc. Sic ego istis censuerim et novam istam quasi de musto ac lacu fervidam orationem fugiendam, nec illam praeclaram Thucydide nimis veterem, tanquam anicianam notam, persequendam. Ipse enim Thucydides, si posterius fuisset, multo maturior fuisset et

1. *fra . . . rettorico*: il Vannetti accoglie qui la distinzione proposta dal Cesarotti per la prima volta proprio allo stesso Vannetti (cfr. pp. 506-13 e la nota 2 a p. 759). 2. *maggior prosatore*: il Boccaccio.

mitior».[1] Cicerone le ha parlato per me, né io saprei certo in tal lite qual altro scegliere od avvocato o giudice più reverendo, supposta la incontrastabile proporzione tra lingua e lingua, autori ed autori. Quanto al Muratori, né questi fu il solo da me citatole, ché il Caro pure ed il Pallavicini allegai, né non le tacqui esser mio avviso ch'ella dovesse intender per discrezione le costoro sentenze. Ella mi cita il Salvini, e taccia il Muratori di licenziosità (mi condoni il vocabolo); io taccio di superstizione il Salvini, e soggiungo che quel mezzo onde la licenziosità del primo dalla superstizione dividesi del secondo, quel mezzo appunto fra quella e questa è ciò in che si ferma la mia opinione. Ragiona ella poi sottilmente intorno all'analogica unità della natura del pensare e del parlare in tutti gli uomini di buon senso; donde inferisce pur la unità del gusto nelle arti imitatrici del Bello. E di vero cotal natura, in quanto nasce dalla ragione e della ragione è ministra, forza è che in tutti sia simile ed una. In quanto poi si applica, spezialmente col mezzo della poesia, alla imitazione della natura fisica, de' costumi ed affetti, simile ed una rimane bensì nel principio con cui opera in tutti, ma dissimile e varia divien nelle forme a cui guida ciascuno e cui per ciascuno produce. Perciocché all'universal natura razionale di tutti s'aggiugne e concorre la natura particolare d'ognuno, intellettuale e sensibile, intrinseca ed estrinseca, fattizia od abituale: voglio dir, vi concorrono l'ingegno, la fantasia ed il cuore, che non sono in tutti gli stessi; il clima, la educazione e più altre cose che in molti son diversissime, e le quali piegan la comune natura e la modificano in mille guise.[2] Quindi altri s'appigliano ad un genere di poesia, altri ad altro; e di nuovo d'un genere stesso altri questa spezie coltivano ed altri quella. Ed ecco già le maniere di pensare e di scrivere, benché procedenti da una stessa razional natura, tanto però

1. *Brut.*, LXXXIII, 287-8 («come se a uno piaccia bere del vino Falerno; ma non così nuovo da volerlo nato l'anno scorso, né d'altra parte così vecchio da cercarlo del tempo dei consoli Opimio o Anicio. "Ma quelle etichette sono ottime." Lo credo: ma l'eccessiva antichità non ha né quella soavità che cerchiamo, né è ormai più tollerabile, ecc. Così, io consiglierei a costoro che bisogna evitar cotesto nuovo stile che quasi ribolle come il mosto, e che non si debba andare in cerca di quello stile ottimo per Tucidide ma troppo antico, come un'etichetta di Anicio. Lo stesso Tucidide, se fosse vissuto più tardi, sarebbe stato molto più maturo e più dolce»). 2. *Perciocché . . . guise*: anche queste idee sono di chiara derivazione cesarottiana (cfr. la Nota introduttiva).

fra loro dissimili e opposte, quanto sono gli oggetti della natura fisica innumerabili. Ecco in poesia, come nelle cose visibili, l'ameno, il lugubre, il tenue, il grande, il magnifico, il semplice: ecco in poesia, come in pittura, i Rubens e i Correggi, i Vandick e i Michelagnoli, i Tintoretti e gli Albani, i Raffaelli ed i Paoli.[1] Né già condannar puossi alcuna forma o spezie di stile in se stessa, qualora dal modello non si dilunghi della natura fisica o razionale poeticamente perfezionata, e de' propri confini non esca; così che quella cotal virtù, o di copia o di sobrietà o di splendidezza, non passi nel vizio che l'è vicino, o di ridondanza o di seccore o di gonfiezza. Il che se non fosse, io non so come nello stesso Trecento potrebbe un medesimo critico ammirar Dante e non rigettare il Petrarca, o vero ammirar il Petrarca e a Dante non dar commiato. Conciossiaché in quello tutto sia candore, lenità, dolcezza, affetto: in questo, eziandio quand'è lirico, tutto sia nerbo, asprezza, evidenza, ardire e talora sforzo.

Quale poi di tante spezie e quasi forme di rettorico o imitativo stile sia l'ottima, parmi assai difficile a giudicare; vie più, ch'altri vorrà far quistione se quest'ottimo diasi assoluto o sol ritrovisi relativo. Certo è che ad ogni classe di poesia, come di eloquenza, si conviene diverso stile; ma più spezie havvi appunto di stili che ad una stessa classe o materia possono convenire. Or egli è di queste che si domanda qual sia l'ottima in sé. Cicerone teneva che nell'eloquenza forense lo stil magnifico fosse il migliore; pur soggiugne che tutte le spezie di buono stile, ove sieno perfette in se stesse, voglion lodarsi: «Etsi id melius est, quod splendidius et magnificentius, tamen in bonis omnia, quae summa sunt, iure laudantur.»[2] Non è il Casa soave come il Petrarca; non è l'Ariosto vibrato come Dante; non è, come l'Ariosto, evidente il Tasso; né come il Boccaccio è fiorito il Castiglione; il pindarico Chiabrera, il profetico Guidi nulla non hanno a costoro di somigliante: «tamen in bonis omnia, quae summa sunt, iure laudantur». Perciocché tutti questi sono di fatto eccellenti, ciascuno nella sua maniera. E benché della maniera miglior di tutte non sia per anche deciso, assolutamente parlando, deciso è però, relativamen-

1. *Paoli*: allude al Veronese (Paolo Caliari). 2. *Brut.*, LV, 201 («Anche se è migliore lo stile più splendido e più magnifico, tuttavia nei buoni scrittori tutte le qualità che raggiungono l'eccellenza, vengono a ragione lodate»).

te, quella esser di tutte la miglior maniera, la quale in un medesimo genere all'indole o natura particolar di chi scrive più si confaccia. «Atque . . . illud animadvertendum est» io conchiuderò con lo stesso Tullio, infallibil maestro di queste arti, «posse esse summos, qui inter se sint dissimiles . . . Quare hoc doctoris intelligentis est, videre quo ferat natura sua quemque: et ea duce utentem sic instituere, ut Isocratem»,[1] con quel che segue nel *Bruto*. S'io dunque vegga un giovine taciturno, pensoso, severo darsi tutto alla imitazione di Dante, io nol consiglierò mai di rivolgersi all'Ariosto con dirgli che questi è più scorrevole, più vago, più delizioso. Né per l'opposito se un giovine io vegga tutto foco e vivacità l'orme premere dell'Ariosto, io mai non dirogli: — Imitate Dante, perciocché questi è più robusto e massiccio. — «Doctoris intelligentis est videre quo ferat natura sua quemque.» Ben dirò al dantista: — Guardatevi dalla oscurità e dalla ruggine; sfuggite — dirò all'ariostista — il lusso, la bassezza, la sfacciataggine: — «et ea duce utentem sic instituere, ut Isocratem . . . traditum est». Ma sempre all'uno ed all'altro ripeterò: — Studiate la lingua ne' trecentisti, poiché di tutt'i buoni italiani la lingua esser non dee che una sola: lo stile poi, purché non corrotto, debb'esser quello dell'anima e del cuor di ciascuno. — La mia profession di fede è finita; e mi giova sperare che sia cattolica.

Sono obbligatissimo al sig. ab. Trevisani, la cui lettera pur ritengo per mia vanità. Volea più scrivere, ma sono interrotto. Dunque de' suoi versi elegantissimi *alias*. Mille cose al padre Ippolito,[2] e sono tutto suo.

1. Cfr. *Brut.*, LVI, 204 («E . . . bisogna comprendere questa verità, che possono esservi sommi scrittori fra loro dissimili . . . È compito quindi del maestro intelligente vedere dove ogni allievo sia indirizzato dalla sua propria natura: e prendendo questa come guida, in tal guisa educarlo, come Isocrate»). 2. *padre Ippolito*: allude probabilmente al Pindemonte, comune amico e abitante a Verona come il Cesari.

AURELIO DE' GIORGI BERTOLA

NOTA INTRODUTTIVA

Se tutta, si può dire, la critica della seconda metà del Settecento sta in vivo rapporto con la letteratura contemporanea e anzi spesso con l'attività propriamente letteraria dei singoli critici, non c'è dubbio che questo rapporto appare particolarmente esplicito nel caso del Bertola. Come illustrazioni e difese delle proprie traduzioni dai poeti tedeschi nascono sia i saggi contenuti nei due volumi della *Idea della bella letteratura alemanna*, dal *Saggio storico-critico sulla poesia alemanna* al *Ragionamento sulla poesia pastorale* alle *Lettere sopra varie parti della «Bella letteratura alemanna»* (ed è significativo anche come parecchie idee di questi saggi vengano anticipate o riprese in non poche note a piè di pagina che corredano le traduzioni), sia l'*Elogio di Gessner*. Il *Saggio sopra la favola*, a sua volta, secondo quanto dichiara l'autore stesso, venne «insensibilmente» a costituirsi da una serie di «annotazioni» che egli aveva steso per chiarire a lettori e critici gli intenti che lo avevano guidato nella composizione delle sue *Favole*: genesi confermata anche dalla ultima sezione del *Saggio*, in cui il Bertola raffronta i principii esposti nelle sezioni precedenti con i risultati concreti a cui ritiene di essere pervenuto come favolista. Anche le *Osservazioni sopra Metastasio* traggono la loro origine da un atteggiamento non diverso, dalla persuasione cioè che far l'analisi dello stile del poeta e «indagarne le sorgenti» sia il miglior sistema per imitarne «l'ammirabil privilegio di facilità, di soavità, di armonia nel verseggiare» e «la maniera con cui aveva egli colto da' nostri quel fior sì vago e gentile di poetica locuzione». Quanto poi quella «grazia», che costituisce l'argomento del saggio omonimo, coincida con l'ideale artistico del Bertola, direi che si avverta in ogni pagina dell'operetta, la quale essa stessa, nelle sue immagini e nei suoi ritmi, è una esemplificazione concreta di poesia della «grazia», non inferiore, forse, da questo punto di vista, alle *Lettere campestri* e al *Viaggio sul Reno*.

Appunto per tale genesi tutte queste opere vanno valutate anzitutto, come quelle di un Cesarotti, di un Baretti, di un Bettinelli, e forse più ancora, quali documenti del gusto personale dello scrittore; e se si può e si deve, come qui è nostro compito, esaminarle sotto l'aspetto critico-estetico è proprio a tale gusto per-

sonale che prima di tutto occorre richiamarsi. Quale sia il nucleo caratteristico di questo gusto è stato esaurientemente indicato dagli studiosi del Bertola, e con particolare acutezza, mi sembra, dal Binni e dal Fubini, quando, approfondendo e storicizzando una vecchia ma sostanzialmente giusta definizione («l'abate epicureo sentimentale»), parlano di «insoddisfatto edonismo», di «estenuazione di un sensismo complesso», di una tensione che «dall'edonismo porta al sentimentalismo» (Binni), ovvero di «sensualità... irrequieta e trascolorante in sentimentalismo», di «preoccupazione del pittorico, ma non senza un accenno ad alcunché di più intimo» (Fubini). A precisare, tuttavia, come questa particolare «sensibilità», di origine edonistica ma tendente, pur senza superare mai del tutto i limiti dell'edonismo, verso il sentimentalismo, si trasferisca dal piano letterario a quello estetico-critico, mi sembra utile tener conto (come non credo sia stato fatto) dei congeniali suggerimenti in tal senso che possono esser venuti al Bertola dal Sulzer. Il cui nome è citato con onore anche nei saggi sulla favola e sulla grazia, ma particolarmente significativa è la traduzione di alcuni squarci della sulzeriana *Allgemeine Theorie der schönen Künste* che il Bertola fece fin dal 1775 e poi pubblicò in appendice all'*Idea della bella letteratura alemanna*. Questa traduzione, infatti, non solo testimonia l'interesse del letterato riminese per l'estetica, e in particolare per l'estetica tedesca, ma consente di vedere come e in che senso il pensiero del Sulzer gli fosse d'aiuto per acquistare consapevolezza estetica e critica del proprio gusto. Specialmente indicativo il primo passo tradotto, che è tratto dall'articolo sulle «Belle Arti» in generale, nel quale lo scrittore tedesco, contaminando echi empiristici e sensistici con motivi del Baumgarten, del Mendelssohn e del Winckelmann, viene ad elaborare una specie di estetica (cito naturalmente dalla traduzione bertoliana) della «preziosa e delicata sensibilità», fondata cioè su un concetto dell'arte quale attività capace di suscitare, imitando «il procedere della natura», sensazioni piacevoli ma così «pure» e così «delicate» da svegliare e potenziare «un sentimento più tenero che ne sollecita e i nostri gusti fortifica», in modo che «lo spirito e il cuore diventan più attivi: e noi allora più limitati non siamo a sensazioni grossolane, comuni a tutti gli animali; ma impressioni più dolci vi si aggiungono, s'impadroniscono della nostr'anima; diventiamo uomini»: una attività insomma che rag-

giunge il suo scopo quando l'opera d'arte, «per mezzo del travaglio, acquista una grazia particolare, la quale coll'aiuto de' sensi richiama la riflessione» (*Idea della bella letteratura alemanna*, II, pp. 247-52). È appunto tramite queste riflessioni del Sulzer (anche se non senza qualche suggestione dell'«entusiasmo» del Bettinelli e del «Bello morale» cesarottiano) che la personale esperienza letteraria del Bertola si traduce nel concetto che, in modo dissimulato ma più solidamente forse di quanto non sembri a prima vista, regge il pensiero estetico e critico del Bertola: il concetto, cioè, di un'arte eccitatrice di «sensazioni» piacevoli, ma così intimamente godute nella loro «naturale» e insieme squisita «semplicità», nella loro «grazia» fragrante e sottilmente «furtiva» da comporre un nuovo mondo di tenere emozioni deliziosamente consolanti: «un mondo incantato», come è detto nella chiusa (giustamente posta in rilievo dal Fubini) del *Saggio sopra la grazia*, «ove entriamo a ricrearci allorché quello in cui viviamo c'infastidisca e ci turbi: un mondo nel quale sopra tutti gli oggetti così brillano la calma, l'ilarità, la vaghezza, che ne sentiamo amabilmente il riverbero fino al fondo dell'anima».

Non c'è bisogno d'insistere sui limiti di questo concetto, che sono poi pressappoco quelli della poesia realizzata dal Bertola: malgrado i presentimenti foscoliani e leopardiani che si possono avvertire nel passo citato e altrove, il Bertola critico rimane ben lontano dal senso romantico dell'arte come integrale espressione della vita del sentimento, e quindi incapace di intendere la grande poesia antica e contemporanea. Entro questi limiti, però, non c'è dubbio che egli riesca a penetrare, con una adesione e una finezza critica ignota non solo agli altri critici italiani del Settecento, ma agli stessi romantici, certi poeti e certe forme d'arte più congeniali al suo edonismo sentimentale.

È sotto questo punto di vista che debbono esser valutati – a parte il loro valore, esaurientemente illustrato dal Binni, nella storia della poetica o del gusto – i saggi compresi nell'*Idea della bella letteratura alemanna* (1779-1784) e l'*Elogio di Gessner* (1789): ai quali, dal punto di vista critico, va riconosciuto non solo il merito generico di aver promosso l'interesse per una letteratura ancora poco nota in Italia, ma anche quello più specifico di averne illustrato con positiva simpatia alcuni aspetti nuovi, più di quanto oggi possa a noi sembrare, a zone assai ampie della cultura lette-

raria italiana contemporanea, come quelle rappresentate da un Bettinelli e da un Vannetti. Tra questi aspetti, quello su cui il Bertola insiste più frequentemente, e direi (se l'espressione è consentita per un critico così garbato) più polemicamente, è, in coerenza col proprio gusto personale (nella formazione del quale, d'altra parte, questa esperienza ha un posto importante), quel «certo bisogno di risentire l'influenza della natura nella sua primitiva purezza», il quale desta «negli Alemanni quel trasporto per gli oggetti campestri, che poi è trasfuso in tante lor poesie, e che non è già capricciosamente effimero, ma filosoficamente costante, e per modo che s'immerge in un dolce pelago di gioiose considerazioni e se le va prolungando secondato dalla lingua oltremodo amica del dettaglio e delle immagini villerecce» (*Idea della bella letteratura alemanna*, I, pp. 110-1). Quanto del gusto arcadico rimanga in questa preferenza, è stato giustamente sottolineato dal Maier e dal Fubini: ma che il Bertola stesso avvertisse e cercasse di fare avvertire la differenza tra la poesia «pastorale», ispirata dalla «natura», dei Tedeschi e quella classicistica, si scorge chiaramente all'inizio del *Ragionamento sulla poesia pastorale*, dove egli cerca di caratterizzare l'ispirazione del suo poeta preferito: «Cercasi forse invano per le anime gentili una situazione più grata di quella in cui sono elleno allora che, per mezzo di un vivo immaginare uscendo dalla sfera de' moderni costumi, vanno a trattenersi soavemente in seno al dolce riposo e al candor di sentimenti della felice età dell'oro. In questa l'immortale Gessner ha l'azion trasportata de' suoi idilli: la quale ne acquista una verisimiglianza siffatta che ci muove più intimamente, presentandoci non già le puerili chimere de' fiumi che scorron latte, e delle piante che stillan mèle; ma una immagine incantatrice della innocenza e della felicità che gli antichi patriarchi godevano» (*Idea della bella letteratura alemanna*, II, p. 3). Certo questa distinzione è ancora ben lontana da quella romantica fra poesia letteraria e poesia veramente naturale e primitiva, come basta a dimostrare la lode, tributata allo stesso Gessner nell'*Idea* e poi nell'*Elogio*, di essere «il poeta che *dopo l'autor dell'Aminta* si è più avvicinato alla divina semplicità degli antichi». Ma, a parte il fatto che non sarà un caso se il Leopardi proprio dal passo citato prenderà lo spunto per una strofa della canzone *Ai Patriarchi*, il concetto bertoliano di «naturalezza» e di «semplicità» con quanto di raffinatamente letterario serba in sé, e direi pro-

prio in virtù di questo suo carattere, consente al critico se non di arrivare a comprendere temperamenti poetici troppo diversi come quelli del Goethe o del Lessing, o magari di Martin Opitz e di Klopstock, almeno di apprezzare e fare apprezzare, e sia pure con esagerata valutazione, il particolare sapore tra candido e manierato, tra familiare e letterario, tra semplice e squisito, del Gessner e di certa lirica minore del Settecento tedesco: la «facilità dilicata» dello Hagedorn; la «spontaneità», la «tenerezza», la «insinuazione», il «divino linguaggio del cuore» dei lamenti dello Haller, «la vaga modulazion delle tinte», «il pastoso dello stile», il «dolce calore» del Kleist; il «patetico insinuantissimo» dello Zaccaria; la «dolce semplicità», «indifinibile come la grazia», del Gleim; la «bellezza tutta modesta» come «il calore di un bel mattino di primavera» del Gellert; e gli consente altresì, per quanto riguarda lo stile, di difendere quelle espressioni «naturali», proprie della lingua tedesca, che egli in parte tentava di trasportare nelle sue traduzioni, e soprattutto quell'aria di «uniformità» e di monotonia un po' languida, quel gusto del «dettaglio», che sembravano difetti ai suoi amici classicisti, dal Bettinelli al Vannetti, e che egli invece cerca di giustificare dall'interno richiamandosi all'attento e ingenuo amore dei poeti alemanni per la natura.

Attraverso questi poeti, e specialmente il Gessner, il Bertola ritorna come scrittore, non diversamente da quanto per altra via faceva il Meli (secondo l'osservazione del Fubini), a Teocrito: ma tale ritorno avviene anche sul piano critico e qui si risolve in una ragionata rivalutazione dell'antico poeta greco, preferito, contro l'avviso del Fontenelle e del Pope e degli altri critici illuministi, non solo ai moderni ma ai latini stessi: «un ingenuo e fedel pittore della natura è stato Teocrito: la semplicità e l'amor per l'agricoltura dominanti nella età in cui egli vivea, gli agevolarono di molto l'impresa; e il dialetto dorico pieno di una soavissima naturalezza gli fu d'un soccorso che cercarono invano i Latini e invano sperano i moderni» (*Idea della bella letteratura alemanna*, II, p. 6). Più generalmente anzi, difendendo il «dettaglio» dei poeti tedeschi, egli giunge addirittura a distinguere quasi due classi di poeti, la prima (per cui egli non cela la sua predilezione) di coloro che, come Omero e i Greci in genere e l'Ariosto, «l'Omero ferrarese», «sono stati più inclinati a fedelmente ricopiare» la natura, provvisti com'erano di «quelle miti disposizioni che richieggonsi

affinché gli spiriti amino di restare placidamente immersi nel seno di lunghe e dilicate impressioni», e una seconda, in cui pone gli artisti intenti piuttosto ad «abbellirla», a descriverla cioè in modo più rapido e artificioso, come i poeti latini del secolo di Augusto e il Tasso, vissuti in epoche più «cortigiane» e raffinate (*Idea della bella letteratura alemanna*, II, pp. 19-20).

Ma per quanto possano riuscire interessanti i giudizi che siamo venuti citando, più impegnative e mature sono le opere critiche composte dal Bertola dopo l'*Idea*, a cominciare dalle *Osservazioni sopra Metastasio* (pubblicate nel 1784), forse il più aderente ritratto settecentesco dell'autore dell'*Olimpiade*. Anche in queste pagine risuonano i soliti elogi alla «chiarezza» e alla «moralità» dei melodrammi e delle canzonette metastasiane. Ma in realtà l'attenzione del Bertola si volge soprattutto (e qui è da indicare il suo maggior merito) a sottolineare e a caratterizzare, ricordando ma anche sottilmente precisando e direi limitando alcuni famosi suggerimenti del Rousseau («Métastase est le seul poète du coeur»), la capacità metastasiana di spandere sull'anima del lettore – come aveva cantato in un'ode del 1774 – di «delizie un nettare», il dono incantevole di suscitare sensazioni e quindi emozioni pure e delicate. Così impostato, il saggio viene naturalmente a configurarsi soprattutto come una ricerca e individuazione degli aspetti dello stile metastasiano che valgono ad eccitare queste sensazioni ed emozioni. E più particolarmente, se il critico aveva indicato nei poeti tedeschi e nel loro linguaggio una suggestione sensibile soprattutto di carattere pittorico, qui invece, con acuta percezione dell'originalità del Metastasio, è sull'incanto «musicale» dello stile di questo poeta che egli soprattutto insiste, su «quel suo ammirabil privilegio di facilità, di soavità, di armonia nel verseggiare», su «quel supremo artificio di una precisa, simmetrica, melodiosa collocazione di voci, e di una spontanea distribuzione de' più morbidi accenti». E di questa «musica» metastasiana non solo indica la formazione, in pagine tuttora indiscutibili, attraverso lo studio soprattutto di tre poeti quali il Tasso, il Guarini e il Marino; ma cerca anche di seguire lo sviluppo nel tempo e i diversi caratteri che assume nei recitativi, nelle arie («conoscitor profondo della teoria musicale diè... a' suoi versetti una tornitura così linda, svelta e gentile, e un tuono in essi impresse così facile, scorrevole e melodioso che entrar parevano come spontaneamente

ne' numeri della musica») e nei duetti, che gli sembrano preferibili anche ai terzetti, quartetti e finali per «pieghevolezza ne' versi» e «morbidezza nella frase». Come un elemento dello squisito e spontaneo incanto dello stile metastasiano viene in definitiva presentata dal Bertola anche la qualità della «chiarezza», che egli, polemizzando col Bettinelli (il quale l'aveva attribuita al servilismo del poeta verso i musicisti), riporta all'interno del gusto dell'autore, ad «una inclinazione invincibile che alla limpidezza lo trasportava», facendogli rifiutare le trasposizioni bembesche e i «contorni di frase» del Casa, e tutti gli altri «lirici infioramenti» impiegati dai «nostri vecchi tragici eccitatori eccellenti della noia e del sonno». E quando viene a parlare della moralità metastasiana, non è sul contenuto di essa che egli insiste, quanto sulla «graziosa insinuazione», sulle «immagini sensibili e ridenti» con cui il poeta sa presentarla al lettore e allo spettatore.

Allo stesso modo nel *Saggio sopra la favola* (1789) ciò che interessa il critico non è tanto l'aspetto educativo di quel genere letterario, quanto la «maniera» con cui la moralità vi viene «insinuata», e in particolare la possibilità, che gli sembra offerta da quel genere, di impiegare tutta una serie di artifici atti a scuotere ed eccitare deliziosamente la «sensibilità» del lettore. Questi artifici consistono per il Bertola anche nel rispetto delle regole tradizionali dell'unità, della convenienza e della verosimiglianza, ma soprattutto nel seguire la «gradazione insensibile dal principio verso il nodo e dal nodo verso lo sviluppo della favola» e più ancora nel serbare «ingenuità» e «lepidezza» nei pensieri e nello stile: due qualità che il Bertola viene analizzando con una sottilissima finezza di cui può valere come esempio questa definizione della «ingenuità», che è poi soltanto un punto di partenza per altre e più sottili distinzioni: «Non si può forse caratterizzar meglio l'ingenuità, che dicendo dover essa comparire da sé venuta e non ricercata. È nel genere semplice, ma è qualche cosa di più che la semplicità; né i vocaboli "natio", "candido", dicono abbastanza; bisogna aggiugnervi alquanto di quel vivo e animato che trovasi in quell'amabile libertà e franchezza da cui l'ingenuità non va mai disgiunta»; ovvero le considerazioni sulla scelta e sull'«impasto» delle forme proverbiali, degli idiotismi e in genere delle voci e dei costrutti più adatti per creare uno stile italiano veramente «lepido». Queste analisi non rimangono astratte, ma sono

corredate e ravvivate da continui esempi: e l'originalità del *Saggio sopra la favola* sul piano critico consiste appunto nella revisione che pur in forma conversevole e garbata il Bertola, alla luce dei suoi criteri, viene facendo delle valutazioni tradizionali dei principali favolisti antichi e moderni. Fra i più notevoli risultati di questa revisione porrei anzitutto i giudizi su Esopo, ammirato ma anche acutamente caratterizzato per la sua eccellenza nella «gradazione insensibile», nell'ingenuità, nella lepidezza, per il suo mirabile equilibrio insomma tra naturalezza e raffinatezza; su Fedro, il quale talora «volea conversare un poco più alla scoperta co' Romani della sua età»; sul La Fontaine, di cui sa cogliere con precise analisi la squisita malizia psicologica e artistica che si cela sotto l'apparente ingenuità, e in cui non esita a indicare come limite proprio questa consapevole malizia («alcuni tacciano questo gran favolista di essere talvolta un poco troppo ciarliero nella sua ingenuità; ma io direi piuttosto che talvolta non è ingenuo . . .»); e ancora, quando viene a parlare dei tre maggiori favolisti italiani contemporanei, le garbate ma decise riserve sul Roberti, ora «leccato e pomposo» ora sciattamente familiare, l'elogio della «speditezza vivace e gentilmente capricciosa» del Pignotti, l'indulgente simpatia per il «candido e cordiale» Passeroni. Né vanno dimenticati alcuni accenni rapidi ma suggestivi: per esempio, ai «passaggi dilicatissimi» del Petrarca, già «ripresi da' commentatori come un vizioso deviamento»; all'«energica evidenza», «con cui espone l'Ariosto la moralità nelle sue favole»; alla «ingenuità lepida» del Sacchetti, del Firenzuola, delle commedie veneziane del Goldoni; a certi «tratti» del Boccaccio, del Passavanti e di altri scrittori di quella età, «i quali tratti erano sentiti come ingenui da' contemporanei di quegli scrittori; e come tali non sono oggi sentiti che da pochissimi».

Ma l'edonismo sentimentale del Bertola critico appare in forma più pura, più libera cioè da addentellati col razionalismo e con il moralismo illuministico, e anche fecondo di più suggestivi risultati, nel *Saggio sopra la grazia*, letto nel 1786, ma in seguito rielaborato, e pubblicato postumo solo nel 1822. Il procedimento e il fine dell'opera sono già abbozzati in una nota apposta, nel secondo tomo dell'*Idea della bella letteratura alemanna*, alla traduzione dell'articolo del Sulzer sulla «grazia». «Non sarebbe utile» egli si chiede in questa nota «di ricercare una via, onde far di-

stinguere in qualche maniera il grazioso a coloro eziandio che di quel fino sentimento son privi? Non sarebbe questo un servigio grandissimo che al cuore umano si presterebbe, dilatando così la sfera de' suoi piaceri? Uomo non v'ha, per quanto aspro sia d'indole e duro, il qual non sia suscettibile di una qualche dolce impressione, e che alcune delle dolci impressioni non abbia ricevuto in sua vita. Or non si potrebbe da un giudizioso esame dell'effetto di queste impressioni che a lui son note, condurlo appoco appoco ad avere un'idea di quelle che non ha ricevuto, ma che pur sono della medesima classe? e fortificar poi questa idea cogli esemplari della natura e dell'arte, e fare osservar finalmente quali siano gli oggetti suscettibili o no della grazia, in virtù del loro carattere originale?» (p. 263).

Seguendo appunto questa traccia, il Bertola, nel *Saggio sopra la grazia*, dopo aver brevemente accennato alle definizioni della «grazia» proposte da antichi e moderni scrittori, preferisce, piuttosto che entrare in una vera e propria discussione teorica, costruire il suo trattato come una analisi di «impressioni» e di esempi tratti dalla natura e dall'arte, che valgano a suscitare quasi insensibilmente ma concretamente l'idea di quella forma di bellezza, o, come egli dice, di quella «sorta di fragranza». E il primo aspetto notevole dell'opera andrà indicato proprio in questa così consapevole impostazione impressionistica, anche se essa si riallaccia a tutto un filone del pensiero estetico illuministico dal Dubos allo Hume. Ma non meno interessante è quella caratterizzazione della «grazia», che in definitiva risulta chiara dalle analisi del Bertola, e che egli compendia, con mille garbate proteste, nella definizione «una furtività di eleganza e di affetto»: dove la novità consiste (come ha notato il Binni) in questa «furtività», nella quale entrano echi dell'edonismo classico, cinquecentesco ed arcadico, del sensismo raffinato del Sulzer e dello Hogarth, del neoclassicismo del Mengs e del Webb (per citare autori ricordati dal Bertola stesso) e anche della «naturalezza» rousseauiana, ma che pure se ne distingue per una accentuazione tutta bertoliana delle qualità di «vaghezza», di «deliziosa dubbiezza», di «pudore», di «timidità», di «mistero».

Sul piano critico è naturale che questo criterio non possa essere applicato (né il Bertola, ben consapevole dei suoi limiti, ci si prova) ad artisti che non siano (come diceva la Teotochi) «morbidi e di-

licati». Ma non c'è dubbio che esso permette al critico di intendere e caratterizzare, col massimo di abbandono all'incanto della «sensibilità» che possa esser consentito ad un uomo del Settecento, e con un finissimo linguaggio critico, ricco di metafore tratte non solo dal linguaggio della pittura ma anche della musica e dei profumi, alcuni artisti di questa seconda categoria. Tra i quali, accanto ad Anacreonte («sotto de' sottili velami sta il fiore della tua eleganza, e in che sprezzatura fanciullesca è involata la soavità del tuo affetto»), al Correggio («se dà ad imprestanza la più ingenua eloquenza del cuore a una ciocca di capelli, a una piega, chi dirà dell'affetto che furtivamente volteggia sul collo, sugli occhi, sulle labbra che uscirono dalla mano...?»), al Pergolesi («quale immenso ma placidissimo giro non fa egli fare alla nostra anima per varie strade di affetti, pur non mostrando di voler pigliarla di mira, non che signoreggiarla»), a Virgilio (di cui addita le «transizioni... tanto innocentemente velate»), all'Ariosto, a Raffaello, al Petrarca, al Parmigianino, al Paisiello, accanto cioè ad autori noti ed amati nel secolo XVIII, troviamo con gradita sorpresa non solo il Goldoni, e proprio il Goldoni delle commedie in dialetto («nelle commedie veneziane, dove è il fior più soave di quel giocondo dialetto, massimamente incontriamo scene in cui si direbbe che parlino tra loro sotto finti nomi Teocrito e Plauto, ma Plauto fatto verecondo e soave»), ma anche il Sacchetti («se mi si chiede perché io apra un luogo fra questa schiera a Franco Sacchetti, io chiederò che mi si nomini un prosatore nostro il quale grazieggi come fa costui nelle sue novelle»).

Quanto mi sembra giusto sottolineare gli aspetti positivi del critico, altrettanto mi pare dover andar cauti nel valutare il Bertola filosofo della storia. Che l'autore stesso sentisse il suo trattato sulla *Filosofia della storia* come estraneo ai suoi interessi più genuini, è confermato sia dalle frequenti espressioni di fastidio e di fatica con cui parla agli amici del suo lavoro, sia dallo stile in cui l'opera, almeno nella redazione pubblicata, è stesa, uno stile classicheggiante e contorto che ricorda le pagine peggiori di un Galeani Napione e di un Borsa. In realtà se il titolo, almeno in Italia, è nuovo, tutt'altro che nuove si rivelano le idee contenute nel libro. L'impostazione illuministica, che vi è stata posta in rilievo dal Catalano, e in particolare l'applicazione del concetto di «progresso», appaiono invero pregi molto relativi, se si consi-

dera che il lavoro fu pubblicato nel 1787, quando cioè non solo le opere del Voltaire, del Montesquieu, del Robertson, dello Hume, ma anche quelle del Bettinelli e del Denina, per tacer d'altri, erano entrate da tempo in circolazione. Anche l'intonazione classicistico-nazionalistica, che il Catalano ha pure sottolineato, è motivo assai diffuso della storiografia illuministica italiana, e, prima che nel Bertola, si ritrova chiaramente nel Bettinelli, nel Galeani Napione, nel Napoli Signorelli e persino nel Tiraboschi; senza dire poi che, se l'autore concentra l'attenzione sulla storia antica, la sua scelta dipende non tanto da una preferenza per quel periodo, quanto dal proposito dichiarato di limitare la materia di studio. Indicherei se mai quale carattere positivo del trattato il concetto, su cui spesso l'autore insiste, della impossibilità di ridurre in leggi semplici e uniformi la complessità delle vicende storiche dei vari popoli; ma in verità tale concetto non trova poi effettiva applicazione nelle considerazioni per lo più astratte e generiche che costituiscono l'opera.

Sintomo della relativa apertura mentale del Bertola possono essere invece le *Idee di un repubblicano sopra un piano di pubblica istruzione*, stese nel 1797 per incarico del Comitato d'Istruzione pubblica di Bologna, e in particolare la constatazione, giustamente posta in rilievo ancora dal Catalano, della ignoranza delle masse popolari italiane e dei pericoli che questa ignoranza, se non efficacemente combattuta, poteva produrre per l'esistenza dei nuovi stati: anche se non si rimane del tutto liberi dal sospetto che i timori del Bertola si riferiscano, piuttosto che a possibili involuzioni in senso reazionario, all'eventualità (che impauriva anche uno scrittore a lui per molti aspetti vicino, come il Cesarotti) di radicali rivolgimenti della struttura sociale.

*

Per la biografia del Bertola e per la bibliografia generale rimandiamo alla Nota bio-bibliografica di B. MAIER nel volume *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 742-4; volume in cui, oltre ad una scelta di versi e di prose d'arte del Bertola, sono riprodotte anche alcune pagine dell'*Elogio di Gessner*. Notizie particolari sulle edizioni delle *Osservazioni sopra Metastasio*, del *Saggio sopra la favola* e del *Saggio sopra la grazia* si troveranno nei cappelli alle pagine di queste opere qui riprodotte. Le altre opere culturali del Bertola sono: *Idea della poesia alemanna*, Napoli, Raimondi, 1779; ripubblicata con aggiunte e

correzioni e col titolo *Idea della bella letteratura alemanna*, in due tomi, Lucca, Bonsignori, 1784; *Lezioni di storia scritte ad uso della R. Accademia di Marina*, Napoli, Stamperia Reale, 1782; *Della filosofia della storia*, Pavia, Bolzani, 1787; *Idee di un repubblicano sopra un piano di pubblica istruzione*, a cura di A. Tambellini, per nozze Zavagli-Gruan, Rimini, Malvolti, 1893.

Tra gli studi critici ci limitiamo a citare solo quelli che riguardano più direttamente l'aspetto culturale del Bertola. Tra le opere complessive: I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratti*, a cura di T. Bozza, Roma 1946, pp. 46-8; G. SCOTTI, *La vita e le opere di A. Bertola*, Milano, Aliprandi, 1896 (estratto dal «Pensiero italiano», voll. LXX, LXXI e LXXII); O. SACCOZZI, *Il migliore Bertola*, in «Rivista di sintesi letteraria», III (1937), pp. 433-77; F. FLORA, *A. De Giorgi Bertola*, nel volume miscellaneo *Studi su A. Bertola nel II° centenario della nascita*, Bologna, S.T.E.B., 1953, pp. 1-26; A. PIROMALLI, *A. Bertola nella letteratura del Settecento*, Firenze, Olschki, 1959; e soprattutto W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, E. S. I., 1948, pp. 255-70 (e si cfr. anche, dello stesso, la recensione al citato volume miscellaneo *Studi* ecc., in «La rass. d. lett. it.», LVIII, 1954, pp. 489-92); e M. FUBINI, Introduzione al volume citato *Lirici del Settecento*, pp. LXXVII-LXXX e XC-C.

L'unico studio specifico e complessivo sul Bertola critico è quello, per molti aspetti pregevole, di B. MAIER, *La critica di A. Bertola*, nel citato volume miscellaneo *Studi* ecc., pp. 141-94. In particolare sul Bertola critico della letteratura tedesca si vedano: F. FLAMINI, *A. Bertola e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca*, Torino, Loescher, 1895 (su cui cfr. A. FARINELLI, *Poesia germanica*, Milano, Corbaccio, 1927, pp. 501-19); B. CROCE, *S. Gessner e un suo ammiratore italiano*, in «Quaderni della Critica», nn. 17-8 (1950), pp. 118-25; A. NOYER WEIDNER, *Die Aufklärung in Oberitalien*, München, Hueber, 1957, pp. 269-82. Sul pensiero storico: G. GASPERONI, *A. De Giorgi Bertola e la sua filosofia della storia*, in *Studi e ricerche*, Roma-Milano, Albrighi e Segati, 1910, pp. 169-88; e F. CATALANO, *Note sul pensiero storico di A. Bertola*, nel citato volume miscellaneo *Studi* ecc., pp. 65-74.

DALLE «OSSERVAZIONI SOPRA METASTASIO»

Se nessuna cosa è più acconcia a risvegliar l'amore per le belle fatiche e per la gloria, che il tener dietro alla maniera con cui i grand'ingegni han fatto lor cammino; se in seguir collo spirito siffatte tracce, anche i più svogliati uomini ritrovan pascolo, io prenderò di mira le particolarità più importanti degli studi e lavori drammatici di Metastasio non inutilmente: quelle della sua vita civile note già sono abbastanza. Pochi scrittori meritan più di questo riflessioni ed esame: al teatro antico e al moderno manca l'esempio di una brillante originalità rimasta unica per lo spazio di sessant'anni.[1] Aggiungasi, che a tentar di emularla veduto ha l'Italia sorger di tratto in tratto i più felici de' suoi poeti, senza eccettuarne Frugoni. In minore spazio di tempo divise i suoi voti la Grecia fra Sofocle ed Euripide; in minore possedemmo noi la *Sofonisba*[2] e il *Torrismondo*; e in minore ancora i Francesi fecer plauso al *Cid* e all'*Atalìa*. Possano queste ricerche concorrere in qualche modo alla letteraria educazione di un successore di Metastasio!

Già è notissimo che Gravina s'invaghì dell'ingegno del giovanetto Trapassi, udendolo improvvisare;[3] che a quel tempo

Come si trae da una lettera del Bertola all'Amaduzzi in data 28 agosto 1783, queste *Osservazioni* furono stese a Vienna in quell'anno, per invito di monsignor Giuseppe Garampi, nunzio apostolico in quella città e amico e protettore del Bertola, che a lui appunto dedicò il suo scritto, ricordando fra l'altro come proprio per mezzo di lui il Metastasio lo avesse tante volte «avvertito, consigliato, incoraggito nella carriera de' poetici studi». Dal Garampi stesso e in particolare dai coniugi de Martines (espressamente ricordati in nota più volte) il Bertola ebbe anche non poche notizie su particolari biografici del poeta studiato. Le *Osservazioni*, precedute dalla ricordata lettera di dedica al Garampi e seguite da trentotto ottave intitolate *Al sepolcro di Metastasio*, furono stampate la prima volta col titolo *Osservazioni sopra Metastasio, con alcuni versi*, Bassano, Remondini, 1784; e quindi ripubblicate nel tomo II delle *Operette in verso e in prosa*, Bassano, [Remondini], 1785, alle pp. 181-229. Il passo qui riprodotto segue il testo di questa seconda e definitiva edizione, pp. 181-9. Le note del Bertola sono seguite dalla sigla B.

1. Dicesi di sessant'anni, facendosi partir quest'epoca dai primi lavori drammatici di Metastasio (B.). 2. *Sofonisba*: la tragedia del Trissino. 3. Metastasio si espose a parlare in versi su qualunque soggetto dall'età di dieci in undici anni fino ai sedici (B.).

risorto era di fresco in Italia il buongusto poetico; che a siffatto risorgimento avea il Gravina contribuito soprammodo; e che in così schietta scuola e sicura l'ammirabile alunno studiò profondamente gli antichi, le scienze e la legge in ispecie, da lui professata in Roma, indi in Napoli; e che in essa scuola s'imbevé delle idee più giuste del bello e del vero in materia d'arti e di lettere.

Il *Giustino*, tragedia ch'egli compose intorno ai quattordici anni, ben ci scopre il religioso attaccamento ch'eragli stato inspirato pe' Greci. Di una produzione così grave e misurata in siffatta età non è forse esempio: tutti i primi parti de' sommi poeti peccano singolarmente per qualche ambizione di ornamenti. Ma poiché l'autorità del severo maestro andò permettendo alcun volo all'ingegno, questo si slanciò ardentemente a coglier fiori d'ogni maniera: indi verso i vent'anni, già morto il Gravina, godé Metastasio di abbigliare di più moderne vesti i suoi ridenti prodotti, e li consecrò all'armonia teatrale, a seconda di quell'inclinazione irresistibile che vince tutte le circostanze che la combattono, e che sola produce i grand'uomini in ogni classe di professione. Nella *Galatea*, nell'*Endimione*, negli *Orti Esperidi*[1] chiaro apparisce che Ovidio eragli divenuto assai famigliare. Ne ricopiava la facilità, l'amenità, l'evidenza; ma era già in lui sicurezza di gusto sì forte da saperne troncar le ridondanze e temperar le acutezze colla semplicità di Teocrito e coll'economia di Virgilio.[2]

Mentre però andavasi egli nudrendo della miglior sostanza de' classici antichi, si prese in assidua compagnia parzialissima un

1. La *Galatea*, l'*Endimione* e gli *Orti Esperidi* furono scritti e rappresentati a Napoli tra il 1721 e il 1722. 2. Il sig. caval. Vannetti ha con singolar discernimento osservata e messa a confronto la maniera con cui Teocrito, Ovidio e Metastasio han rappresentato Polifemo; ed ha acconciamente risposto a una delle censure che il sig. ab. Arteaga fa al nostro poeta (B.). Allude ad una lunga nota apposta dal Vannetti alla sua *Libera versione dell'idillio XI di Teocrito* (cfr. *Opere italiane e latine*, VI, Venezia, Alvisopoli, 1831, pp. 302-7), in cui loda il Metastasio per aver fatto nella *Galatea* «come un impasto della poesia di Teocrito con quella del diletto Ovidio, rimanendo però originale», e in particolare lo difende da alcune critiche dell'Arteaga, che nelle sue *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* aveva notato in quell'opera alcune inverosimiglianze; e conclude poi che «la candidezza di Teocrito più che negli altri si sente in Virgilio, bensì di molto addolcita, indi nel Metastasio, pochissimo in Ovidio, eccessivo amatore del proprio ingegno; ma che Teocrito non pertanto resta solo ed inimitabile in quella sua rustica eppur amabilissima gracilità».

altro studio; quello che già da alcun tempo pochi poeti e pochissimi prosatori fanno in Italia; quello che fatto da' Francesi diligentissimamente, ha procacciato alla lor lingua la gloria di essere oggimai universale; quello che l'immortale Zanotti[1] faceva ancora nella età d'ottant'anni: lo studio della propria lingua.[2]

A nessuno per avventura de' tanti imitatori di Metastasio è piaciuto di por mente che questo studio giudizioso, ordinato, indefesso è la certissima origine della parte più bella e più malagevole de' suoi lavori: e che quel suo ammirabil privilegio di facilità, di soavità, di armonia nel verseggiare non era da conseguirsi mai col rivolgere tutta la cura a ricopiare il tuono de' suoi periodi, a rimpastare le più eleganti delle sue scene, ad accozzare i fregi delle dilicate sue frasi; ma col far l'analisi del suo stile, coll'indagarne le sorgenti, col cercare d'imitar la maniera con cui aveva egli colto da' nostri quel fior sì vago e gentile di poetica locuzione.

Avea già esaminato profondamente i diversi gradi di eleganza e di leggiadria in coloro che anelarono di segnalarsi nella scuola del Petrarca;[3] con diletto e con meraviglia avea numerato le originali bellezze dell'*Orlando*; e con quella saporita e tenera compiacenza che nasce dalla simpatia dell'ingegno, avea sentito e venerato nel Tasso il più gran poeta della nazione. Già della lirica, dell'epica e della didascalica poesia fissato vide lo stile nelle primarie norme: ma alla drammatica piegando, fu spaventato dalla discrepanza de' pareri de' nostri critici e dalla varietà de' metri, non che da quella degli stili infinita da Trissino fino a Martelli.[4] Qui la scolastica verbosità; là le ricchezze e la pompa dell'epica e della lirica; quella che avvilisce il decoro tragico; questa che sul più bello tronca il corso della passione.

1. Francesco Maria *Zanotti*: cfr. la nota 1 a p. 764. 2. Pur negli ultimi suoi giorni era Metastasio studiosissimo della propria lingua; e i suoi scrupoli si estendevano talvolta fino alla più minuta e materiale ricerca delle voci (B.). Per il concetto generale espresso in queste righe cfr. il *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua* (1750) dell'Algarotti, che forse il Bertola ha presente. 3. Aveasi formata Metastasio una scelta de' migliori componimenti lirici che abbia l'Italia. Qual prezioso libro poetico sarebbe mai una raccolta messa insieme da così gran maestro! (B.) 4. Pier Iacopo *Martello* (1665-1714), una delle menti più vivaci della prima cultura arcadica, scrisse parecchie tragedie in stile piano e naturale e per lo più impiegando il verso che da lui appunto prese il nome di «martelliano» e che egli difese nel trattato *Del verso tragico*.

Nelle tragedie del Cebà per altro, del Bonarelli, del Delfino,[1] e in quelle finalmente del Conti[2] e nella *Merope*[3] scoprì utili lampi della schietta e grave dicitura tragica. Ma seguire unicamente le tracce più plausibili de' nominati esemplari, e soddisfare al secolo, al teatro musicale, e più alla finezza del suo proprio gusto, già non si poteva. Quanto al Zeno, egli trovava nello stile de' suoi drammi il poeta, ma non il poeta di teatro. Si determinò di crear egli uno stile, formando, per dir così, di molte e differenti corde un nuovo istrumento.

Tre furono le miniere da cui trasse più studiosamente e copiosamente che altronde i materiali per la sua fabbrica: la *Gerusalemme liberata*, il *Pastorfido* e le migliori opere del Marino. La predilezione che ha egli sempre ostentata per queste opere, la lettura che ha continuato a farne fino agli ultimi anni suoi, l'averne avuto a mente squarci grandissimi, della *Gerusalemme* singolarmente,[4] sarebbono già chiare pruove di ciò che ho avanzato: ma io ne produrrò altre ancora, che andrò da' suoi drammi traendo.

Sembrar può strano un così passionato studio sopra il Marino: la costante locuzion poetica, l'ovidiana felicità di dir tutto elegantemente innamorarono Metastasio.[5] Basta aver letto con qualche posatezza i più felici prodotti di quel poeta, per ritrovare una evidente correlazione di frasi, di forme e di scorrevolezza di numero fra essi e la *Didone abbandonata*. Qui talvolta, siccome ancora in alcune feste teatrali a un di presso contemporanee, quell'ardir di metafore, che, se in qualche luogo incontrasi degli altri drammi, è incomparabilmente più temperato. L'essersi egli sì lungo tempo arrestato in sì pericolosa scuola, ed esserne uscito colle dovizie di mille brillanti colori, in mezzo a' quali si perde la leg-

1. Ansaldo *Cebà* (1565-1623) scrisse tre tragedie del tipo cosiddetto «appassionato», cioè con intreccio semplice e senza colpi di scena; Prospero *Bonarelli* (1588-1659), fratello di Guidubaldo, è autore del *Solimano*, una delle più famose tragedie «implesse» o «avviluppate»; tale è anche il *Creso* di Giovanni *Delfino* (morto nel 1699), che compose però anche quattro tragedie «appassionate». 2. Sulle tragedie di Antonio *Conti* cfr. la nota 4 a p. 80. 3. la *Merope*: di Scipione Maffei. 4. Recitando egli a mente, o udendo leggere dalla signora de Martines scelti squarci della *Gerusalemme*, si abbandonava a' più vivi trasporti, cambiava di colore, piangeva, interrompeva sclamando, non si saziava di ripetere i versi che l'avean più colpito (B.). 5. Chi crederebbe che allor che Metastasio dovea comporre, vi si preparasse con una lettura de' più bei pezzi dell'*Adone*? Così fece costantemente (B.).

ger'ombra di alcune poche licenze, ben è da segnarsi qual prodigio negli annali poetici. Prendansi ad esaminar diligentemente il *Siroe*,[1] il *Catone*,[2] l'*Ezio*,[3] e vi si scoprirà quasi dappertutto un nobile impasto delle tinte del Marini e del Tasso. Balzano poi anche più agli occhi cento bei lumi della *Gerusalemme* sparsi nella *Semiramide*,[4] nell'*Alessandro*,[5] nell'*Artaserse*,[6] nell'*Issipile*.[7] Le risposte più brillanti di Semiramide e di Scitalce sono uscite da quelle di Tancredi e di Armida; il feroce linguaggio di Porro da quel di Argante, e il toccantissimo di Arbace e d'Issipile[8] da quello di Erminia, da quel di Olindo e Sofronia. E chi versato alcun poco nella lettura del *Pastorfido* non ne ravvisa il più dilicato estratto inserito eccellentemente nel *Demetrio* e nella *Olimpiade*?[9] Siffatte imitazioni così maestrevoli, così fine, così libere non fan certamente torto alla fama altissima del poeta. Chi mai rimproverato ha il Tasso d'essersi proposto nell'*Aminta* lo stile della *Canace* dello Sperone? Chi ha mai condannato il Guarini, perché si gloriava di aver profittato cotanto e dell'una e dell'altra in favore della sua favola?

Data così un'occhiata alle sorgenti donde Metastasio trasse principalmente le bellezze del suo stile, ricerchiamo se in questo abbia egli fatto mai alcun cambiamento. Sì, lo ha fatto, e assai notabile a parer mio; e il chiamerei volentieri la sua seconda maniera, la qual consiste singolarmente in una maggior consistenza, varietà e melodia ne' periodi e nelle cadenze; e in una più naturale maestà, energia e nitidezza di linguaggio tragico.[10]

1. Scritto nel 1726 (B.). 2. Scritto nel 1727 (B.). 3. Scritto nel 1728 (B.). 4. Scritto nel 1729 (B.). 5. Scritto nel 1729 (B.). 6. Scritto nel 1730 (B.). 7. Scritto nel 1732 (B.). 8. *Semiramide* e *Scitalce* sono personaggi della *Semiramide*; *Porro* dell'*Alessandro*; *Arbace* dell'*Artaserse* e *Issipile* dell'*Issipile*. 9. Il *Demetrio* fu rappresentato nel 1731, l'*Olimpiade* nel 1733. 10. *la sua . . . tragico*: segue una analisi più particolareggiata di questa seconda maniera, che il Bertola fa iniziare con l'*Adriano in Siria*.

DAL «SAGGIO SOPRA LA FAVOLA»

Ingenuità della favola.

Io stimo che non occorra dire di alcune doti con cui la favola può esser bella, e senza cui può esserlo ancora. Tale è la brevità, fra le altre; e abbiamo in molti maestri favole ben lunghe e allo stesso tempo perfette. Così di alcuni parziali ornamenti, di cui disputano i retori più per vaghezza di farlo che per bisogno; la favola riceve il lor soccorso o ne fa senza; e nulla essenzialmente perde o guadagna.

Non è lo stesso di due qualità le quali sono della sua natura; né può essere bella senza di esse, e appena direi che possa esser favola. Queste qualità sono la ingenuità e la lepidezza ne' pensieri egualmente che nello stile: ed io ne parlerò non già per ambizione di dettar regole; che io so che non debbo averla, né l'ho; ma per dimostrare con qualche ordine quali idee io ne abbia, e quindi come io mi sia studiato di conseguirle in qualche maniera; e forse ancora come altri possa o conseguirle o distinguerle negli autori che le posseggono. Io ne parlerò tanto più volentieri, quanto più parmi che si scarseggi di chi abbia diligentemente considerate tali qualità riguardo all'apologo: e duolmi assai che il Roberti,[1]

Alla composizione di favole il Bertola aveva cominciato a dedicarsi fino dal 1779, quando ne inviava alcune manoscritte all'amico Amaduzzi, ma una prima raccoltina di otto comparve solo nel 1782, alla quale ne seguirono una di trentotto nel 1783 e una di cento nel 1785. Queste raccolte suscitarono notevole interesse e anche discussioni critiche, che mossero l'autore – come egli stesso dichiara all'inizio di questo *Saggio* – a scrivere «tratto tratto . . . alquante annotazioni», le quali «poi avvicinate una all'altra» gli sembrarono «legarsi scambievolmente tra di loro, trarsi dietro con molta naturalezza più sottili riflessi, e prendere quasi da se medesime un certo ordine: ed ecco insensibilmente un *Saggio sopra la favola*». Con questo titolo appunto l'operetta venne pubblicata nel volume *Saggio sopra la favola, aggiunta una raccolta di favole e di epigrammi*, Pavia, Bolzani, 1788, e poi ristampata nel tomo III delle *Operette in verso e in prosa*, Bassano, [Remondini], 1789, pp. 1-92. Da questa seconda e definitiva edizione, pp. 23-41, togliamo il passo qui riprodotto. Le note del Bertola sono seguite dalla sigla B.

1. Giambattista *Roberti* (1719-1796), gesuita e letterato classicista, scrisse fra l'altro *Cento favole esopiane* (Como, Scotti, 1781), a cui è premesso un *Discorso dell'autore*, dove sono elencate tra le qualità della favola la semplicità, la grazia, la naturalezza, la facezia, ma senza entrare in particolari (pp. 11-4).

dotto, nitido e sottile espositore di canoni poetici, vi passi sopra così leggermente fino a non donare pur una pagina intera all'una e all'altra, dove che non è sì stretto e sì sobrio donatore di parole e di riflessioni a materie ancora che ne dimandano meno.

Sulzer[1] e Mendelsohn[2] han trattato della ingenuità più da filosofi che non da uomini di gusto; né può forse trarsi da essi un appoggio, il quale sia, per dir così, maneggevole. Si sono ambedue serviti in tedesco della voce *naïveté* de' Francesi, i quali hanno qui dissertato prolissamente; ma cercando la novità un dopo l'altro, non han posto mente all'aggiustatezza. Il Marmontel la divide in tanti rami, che ne forma quasi un albero immenso;[3] e tiene un metodo diametralmente opposto a quello del Batteux, il quale, seguendo l'opinione del La Motte, non distingue abbastanza l'ingenuo dal sublime.[4] Né il Ramler[5] vede più avanti ne' suoi commenti al Batteux. Ricorriamo a' Greci e a' Latini; speriamo più in que' vecchi incomparabili, i quali in due o tre parole aprono talvolta un largo fonte di limpide teorie.

Primieramente parmi che sulle lor tracce convenga distinguere due maniere d'ingenuità, una che trae al grave, l'altra che trae al lepido. Nella prima son maestri Omero, Euripide, Teocrito, Virgilio, Dante, Petrarca; e il Maffei nella *Merope*, il Voltaire nella *Zaira* e Gessner calcano felicemente l'orme di quei maestri. Nella seconda occupano i primi posti Esopo, Terenzio, Franco Sacchetti, il Firenzuola, il Berni nel suo *Orlando*, gli autori delle commedie *La Tancia*, *Il granchio*, *L'errore*, *La*

1. V. *Allgemeine Theorie* ecc. (B.). Il notissimo dizionario del Sulzer, il cui titolo esatto è *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, era stato pubblicato fra il 1771 e il 1774. Il Bertola stesso era stato il primo, fin dal 1775, a tradurne in italiano alcuni passi (cfr. *Idea della bella letteratura alemanna*, ed. cit., II, p. 220). 2. V. *Ueber das Erhabene und Naive* ecc. [*in den schönen Wissenschaften*, 1758], B. - Moses Mendelssohn (1729-1786) in questo e in altri scritti di estetica combina, con risultati spesso notevoli, motivi neoplatonici e leibniziani con idee empiristiche e sensistiche. 3. *Marmontel . . . immenso*: nella voce *Fable*, pubblicata nell'*Encyclopédie*. 4. V[edi Batteux], *Cours de belles lettres*, [1765], p. 3, sez. I, art. 3 (B.). Lo scritto del La Motte a cui allude il Bertola è il *Discours* premesso alla raccolta delle sue *Fables* (1719). Sul Batteux e sul La Motte cfr. la nota 3 a p. 83 e la nota 2 a p. 81. 5. Karl Wilhelm *Ramler* (cfr. la nota 1 a p. 778), uno dei lirici tedeschi tradotti dal Bertola nell'*Idea della bella letteratura alemanna* (ed. cit., I, p. 82), scrisse anche una *Introduzione alle belle lettere*, ispirata al *Cours de belles lettres* del Batteux.

spina,[1] che molti si meraviglieranno ch'io citi, perché non gli han letti; in oltre Molière, La Fontaine, e Goldoni nelle sue commedie veneziane, che alcuni non vogliono assaporare, e ben puniscono se stessi della loro ingiustizia. Sarebbe vano il nominar qui altri che potrebbero ancor nominarsi: ho voluto ricordare l'idea di quelle due maniere, e non già svolgere una biblioteca.

Non si può forse caratterizzar meglio l'ingenuità, che dicendo dover essa comparire da sé venuta e non ricercata. È nel genere semplice, ma è qualche cosa di più che la semplicità; né i vocaboli «natio», «candido» dicono abbastanza; bisogna aggiugnervi alquanto di quel vivo e animato che trovasi in quell'amabile libertà e franchezza, da cui l'ingenuità non va mai disgiunta.

Certo quel vivo e animato, quel libero e franco debbono aver confini: chi giugnesse a segnarli con esattezza, diffinirebbe facilmente la ingenuità. Si osservi che la base, per dir così, di questa qualità è una certa bellezza d'indole. A ciò che si è detto, e a ciò che ancora vuol dirsi, recherà maggior chiarezza un esempio.

Chiamiamo e stimiamo concordemente ingenui alcuni villanelli, i quali uscendo fuori con quelle loro domande e risposte tutte natura, ci mostrano però un'indole pronta e vivace: e le stesse domande e risposte a un dipresso in bocca a persone che non abbiano quella indole, vengono riguardate altrimenti; ora come effetto d'imbecillità e stupidezza, ora come effetto di temerità o d'imprudenza. Dicasi lo stesso degli scrittori.

Quella scelta di espressioni che sembri sprezzatura, quell'agevolezza di espressioni, in cui sentasi però e dolcezza e alquanto ancora di vivacità; una certa collocazione di parole che sembri come fatta a caso, costituiranno lo stile ingenuo: e avranno ingenuità que' pensieri che sembrino quasi prontamente fuggire dall'anima, e che palesino una natura gentile; che annunzino una certa libertà, come se non si ponesse mente al piacere altrui e al decoro altrui e proprio; intanto e cercasi quel piacere e si provvede a quel decoro.

Quindi sarà chiaro che l'ingenuità non esclude affatto gli ornamenti, come alcuni pretesero: ha però i suoi propri che non stanno bene che ad essa sola, e n'è gelosissima; non si piega mai

1. Della *Tancia* è autore Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1642); del *Granchio* e dell'*Errore* Giambattista Gelli (1498-1563); della *Spina* Leonardo Salviati (su cui cfr. la nota 2 a p. 358).

a darli ad imprestito, e li darebbe inutilmente. La favola dunque può essere ingenua, e al tempo medesimo ornata: e tale è pure in Esopo, ma quasi fanciulla; e in Fedro, divenuta ambiziosa alquanto, e nel La Fontaine poi, fatta quasi sposa, e quindi un poco più vistosetta.

Spira Esopo una mirabile ingenuità principalmente nelle favole *La talpa*, *Il cerbiatto*, *Il serpente e il granchio*, *L'avaro*, *La cerva*, *I pescatori*, *I gatti e i topi*, *La formica e la colomba*: parlo di una ingenuità distesa e continuata, dove più il soggetto la permetteva. Bisognerebbe riportar qui la metà di quell'aureo libretto, a voler indicare le proposte, le risposte e gli altri tratti che hanno ingenuità; i quali in oltre trasportati in altra lingua perderebbero non poco di quella loro candidissima leggerezza.

Ma *La talpa* sembrami il modello più nitido; e non vi vuol meno che tutto il ben fondato timore di alterarla, perch'io non la dia qui tradotta. L'abbiamo già in varie lingue; la bellezza però originale vi svanisce come un vapore. Chi potrebbe ricopiare le mezzetinte di quella gradazione con cui la talpa figlia viene involontariamente accusando i suoi difetti alla madre; e il lampo vivo ma sfuggevolissimo che fa risaltare la risposta materna?

In questa parte Fedro ha studiato profondamente il suo modello, e ne ha tratto alcune forme di una vezzosa schiettezza per certe risposte soprattutto così bene adattate a' caratteri: il solo «Equidem natus non eram»[1] vaglia per molti altri esempi. Sopra altre forme ha steso colori un poco più vivi, senza però troppo mortificarle. Finalmente se le perde affatto di mira in qualche prologo e in alcune riflessioni, si scorge manifestamente ch'egli ebbe allora altro disegno: volea conversare un poco più alla scoperta co' Romani della sua età.

Il La Fontaine sa insinuare ingenuità ne' discorsi degli uomini del pari che in quelli degli animali; e allorché entra a parlare il poeta, n'ha d'ordinario l'aria più cara. I prologhetti, le chiuse, le picciole riflessioni con cui balza fuori d'improvviso, sembrano poter esser fatte ed espresse da un fanciullo; e non v'è che un filosofo e un sommo poeta che possa farle ed esprimerle a quel modo.

Alcuni tacciano questo gran favolista di essere talvolta un poco

1. *Fab.*, I, I, 10 («Veramente non ero nato»). È la risposta dell'agnello al lupo.

troppo ciarliero nella sua ingenuità; ma io direi piuttosto che talvolta non è ingenuo, come sul finire della favola *La scimmia e il delfino*, e nel proemietto di quella diretta alla Sevigné *Il lione innamorato*, nel *Fascio di frecce*, nel *Mugnaio, il suo figlio e l'asino*, nel *Taglialegna e Mercurio*, nel *Depositario infedele*, e in qualche altra, dove ha voluto ciarlare più da bello spirito che da favolista. Né io so formarmi idea di una ingenuità la quale debba essere ripresa perché sia piuttosto spartana che asiatica, o il contrario.

Ma che asiatica e pure gratissima ingenuità non è nella *Lattivendola*, nel *Giardiniere e il padrone*, ne' *Due piccioni*, e in quelle *Il lupo e il cane*, *Il pazzo che vende la saviezza*, e in tante altre! Quanto a' tratti più brevi e concisi, potrei astenermi dal recarne esempi; giacché ne ridondano tanti libri francesi che sono nelle mani di tutti. Ricorderò tuttavia alcuni pochi, i quali però mal soffrono di stare così smembrati dal rispettivo lor corpo.

La raison du plus fort est toujours la meilleure:
nous l'allons montrer toute à l'heure.[1]

Ognun vede con che natural precisione si annunzi la morale nel primo verso; e come il secondo cada giù ingenuissimamente; si troverà lo stesso carattere nel suono e nel senso de' seguenti versi:

Une fable avoit cours parmi l'antiquité;
et la raison ne m'en est pas connue, etc. . . .
Je blâme ici plus de gens qu'on ne pense . . .
Et que faire en un gîte à moins que l'on ne songe? . . .
Un «tien» vaut, ce dit-on, mieux que deux «tu l'auras» . . .
La dispute est d'un grand secours:
sans elle on dormiroit toujours.[2]

E che mai di più ingenuo che quel principio?

Deux pigeons s'aimoient d'amour tendre:
l'un d'eux s'ennuyant au logis
fut assez fou pour entreprendre
un voyage en lointain pays.
L'autre lui dit: — Qu'allez vous faire?

1. *Fables*, I, X (*Le loup et l'agneau*), 1-2. 2. *Fables*, IV, XII (*Tribut envoyé par les animaux à Aléxandre*), 1-2; I, XIX (*L'enfant et le maître d'école*), 19; II, XIV (*Le lièvre et les grenouilles*), 2; V, III (*Le petit poisson et le pêcheur*), 24; IX, XIV (*Le chat et le renard*), 9-10.

Voulez-vous quitter votre frère?
L'absence est le plus grand des maux, etc.[1] . . .

E il lamento del ragno a Pallade contro la rondine:

Progné me vient enlever les morceaux:
caracolant, frisant l'air et les eaux,
elle me prend mes mouches à ma porte:
miennes je puis les dire; et mon réseau
en seroit plein sans ce maudit oiseau:
je l'ai tissu de matière assez forte.[2]

E quella risposta della canna alla rovere:

Votre compassion . . .
part d'un bon naturel.[3]

Così quel dirsi al lupo:

Montrez-moi patte blanche, ou je n'ouvrirai point:
. . . (patte blanche est un point
chez les loups, comme on sait, rarement en usage)[4] . . .

E quell'altro principio:

On cherche les rieurs; et moi je les évite, etc. . . .
J'en vais peut-être en une fable
introduire un: peut-être aussi
que quelqu'un trouvera que j'aurai réussi.[5]

Di questi e simili tratti sono ricche oltremodo le favole *La ghianda e la zucca*, *Simonide preservato dagli dei*, *I conigli, la lepre e le rane*, *Il topo e l'ostrica* verso il fine; ed anche i meno accorti potranno riscontrarveli; tanto evidente è la loro bellezza. I più accorti poi analizzeranno con gran diletto quel vezzo, quel tuono, quel colorito che regnano laddove si fan parlare gli animaletti più mansueti e gentili, e dove si esprimono i loro appassionamenti più dilicati; e vedranno per quanti gradi e per quali artifizi si devii felicemente da Esopo e si cresca sopra Fedro.

Fra gli Alemanni non è da tacersi il sig. Pfeffel,[6] il quale ha

1. *Fables*, IX, II (*Les deux pigeons*), 1-7. 2. *Fables*, X, VI (*L'araignée et l'hirondelle*), 5-10. 3. *Fables*, I, XXII (*Le chêne et le roseau*), 18-9. 4. *Fables*, IV, XV (*Le loup, la chèvre et le chevreau*), 20-2. 5. *Fables*, VIII, VIII (*Le rieur et les poissons*), 1 e 5-7. 6. Gottlieb Konrad *Pfeffel* (1736-1809) scrisse *Favole* (1783) sul modello del Gellert.

forse voluto comporsi una ingenuità, mescendo insieme e temprando l'una coll'altra le tinte del favolista frigio e del francese. Ne vaglia di saggio il prologhetto ch'egli fa precedere alle sue favole: io lo ridurrò alla nostra prosa, diffidando però di farne sentire tutto il garbo originale:

Una fanciulla venditrice di fiori in Atene, e io credo che si chiamasse Taide, portava attorno narcisi, garofani, gelsomini e mille belle cose. S'imbatté in una dama che le parlò bruscamente: — Io non saprei che fare de' tuoi mazzetti; sarà appena sera, e queste tue belle cose languiranno tutte. — E la povera fanciulla: — Signora, io non inganno il compratore; io non dico che i fiori sieno immortali.

Lettore, io penso lo stesso di questi apologhi.

Fra i nostri il Firenzuola aggiugne mirabilmente un non so che di proprio al gusto esopiano; e se avesse scritto in versi, non temerebbe forse il paragone del La Fontaine; né forse lo temerebbe il Pulci, se i suoi pensieri fossero un poco più in armonia col suo stile. L'Ariosto credé di dover principalmente abbracciare la lepidezza in grazia della nicchia, dirò così, entro cui adattò le sue favole:[1] e come non avrebbe egli, volendo, conseguito quest'altro pregio,[2] egli che ne condì in sì dolce guisa tante parti del suo gran poema?

Io non so se il Roberti si proponesse questa qualità: certo è che anche coloro che più amano i suoi apologhi, non dicono di trovarlavi. Il sig. Pignotti[3] poi non la si prefisse in alcun modo, piacendogli di battere un sentiero ora apertamente fiorito, ora brillante di galanteria tutto quanto. Il sig. Passeroni[4] la prese di mira e la colpì in molte favole, e più ancora ne' prologhi, malgrado la non sempre felice negligenza della espressione: la colpì soprattutto nel giro e nella natural caduta de' versi, nella spontaneità delle rime, nella candida e inaspettata prontezza di certi riflessi. Ne addurrò alquanti esempi.

1. *in grazia . . . favole*: in quanto le sue favole sono inserite nelle *Satire*. 2. *quest'altro pregio*: l'ingenuità. 3. Lorenzo *Pignotti* aveva stampato le sue favole nel volume *Favole e novelle*, Pisa, Pieraccini, 1782; ripubblicato con aggiunte e correzioni a Bassano, 1785 (e poi con nuove aggiunte e correzioni a Milano, Pirotta e Maspero, 1807). 4. Le *Favole esopiane* di Gian Carlo *Passeroni* erano state pubblicate in sette volumi a Milano, presso Bianchi, Galeazzi e Bertarelli, tra il 1779 e il 1788. A questa edizione il Bertola si riferisce nelle citazioni che seguono.

Nella favola 9 del libro 4, tomo 2, s'introduce a parlare la colomba con grande ingenuità; e sul finire entra in scena il poeta a questo modo:

Ingannato sì sovente
io mi trovo, che a ragione
posso appresso le persone
darmi il titol d'innocente.

La favola 1 del libro 3, tomo 5, ha molti tratti di questo genere; quello fra gli altri ove l'autore ricorda certe accoglienze fatte alle sue poesie:

Da uno ch'è di gusto fine
le mie favole ho trovato,
di cui vedesi tagliato
solo l'indice ch'è in fine.

Narra ingenuissimamente nell'*Avaro deluso*, tomo 3, libro 4:

Presso ogni ordin di persone
era celebre in Atene
il giardino di Cimone,
uomo illustre, uom dabbene:
quel giardino era ripieno
di gran piante che feconde
tutti gli anni eran non meno
di bei frutti che di fronde:
senza siepe era il pomiere;
e mangiava di que' frutti
l'abitante e il forestiere, etc. . . .

E sferza il vizio con ingenuità nella favola *La scimmia e la volpe* nello stesso libro 4. Ecco poi il sentimento nella *Formica salvata dalla colomba*:[1]

Nel salvarsi fu felice,
ma fu ancor più fortunata,
che poté mostrarsi grata
alla sua benefattrice:
quanto invidio ad una bruna
formichetta tal fortuna!

Dipinge perfine con colori della stessa natura, ma più vezzosamente, nella favola *Venere e la gatta*, ch'è l'ottava del libro 4,

1. *Favole esopiane*, ed. cit., 1, lib. 1, favola 15.

tomo 3. Dopo avere esposto lo strano invaghimento del giovane e la sua preghiera a Venere, vien fuori a questo modo:

Lo esaudì la dea pietosa,
e converse quella micia,
pronta avendo una camicia
per coprirla, in una tosa,
vaga sì che non la cede
in bellezza a Ganimede.

Vorrei che tutti vedessero l'arte finissima, e tuttavia coperta di popolarità, onde è tessuta questa strofetta: non v'è una parola che non spiri ingenuità; e il contrapposto poi dell'idea di Ganimede con quella della gatta è un naturalissimo finimento al quadretto.

È chiaro che la ingenuità del sig. Passeroni non tiene punto di quella del La Fontaine: è un impasto di quella di Esopo con un non so che di proprio dell'autore del *Cicerone.*[1]

L'osservazione di questi vari impasti, gusti e maniere in uno stesso genere varrà soprammodo a farne distinguere le diverse vie, onde giugnere all'ingenuo; e quali di queste vie sieno le più sicure; e quali i principali artifizi di cui si servissero i più grandi maestri.

Uno de' primi e più importanti artifizi è riposto nella persuasione in cui mostra essere il poeta della verità di ciò che vien narrando: il quale artifizio è sempre messo in opera da Esopo e mirabilmente. Si direbbe che Fedro si vergogni qualche volta di far vedere quella persuasione; e ricorre quasi scherzando all'oracolo frigio;[2] lo che distrugge quella illusione che dobbiamo accogliere, per accogliere l'ingenuità. Il La Fontaine ci adesca con quella sua buona fede; ma pure non ci adesca al pari di Esopo; dietro al quale ha camminato in questa parte più fedelmente degli altri il sig. Passeroni. Gli Alemanni, tranne Pfeffel, ora han seguito Fedro, ora han fatto l'opposto di Esopo.

Talvolta può nascere l'ingenuità dal far sospettare ignoranza di ciò ch'è noto anche a' più; dal timore e dall'incertezza nel pronunziare le sentenze, le opinioni e finanche i nomi meno comuni: ma nulla di più nauseante se l'ignoranza, il timore, l'in-

1. *Il Cicerone,* l'opera più nota del Passeroni, è un lunghissimo poema giocoso in ottave, pubblicato in sei tomi fra il 1755 e il 1774. 2. *all'oracolo frigio*: all'autorità di Esopo.

certezza sentano alcun poco di affettazione; e di questa è ripreso da alcuni il Gellert.[1]

Giova altresì il mettere insieme certe picciole circostanze, le quali per se stesse non sono di rilievo, ma vagliono a destar nel lettore l'idea della sincerità del poeta. Esopo ne fa uso più parcamente del La Fontaine: ma questi prende sempre a svolgere una tela più lunga, e non gli si disdice un qualche arbitrio. E al Passeroni vuolsi perdonarne più d'uno, laddove quella sua facilità lo strascina di circostanza in circostanza a segno che la sincerità stessa incomincerebbe a diventarne un peso, s'egli ne facesse sentir meno quella sua così costante e così viva filantropia.

Havvi una forma di gradazione nelle asserzioni e nelle interrogazioni, che si avvicina quasi a una insistenza infantile, la quale adoperata a tempo e proporzionata a' caratteri è di un effetto maraviglioso. Tale è nella *Talpa* di Esopo, già citata un'altra volta. I dialoghetti la ricevono anche più acconciamente. Domanda un'aria di risolutezza nelle parole e un'aria di dubbiezza nel sentimento: e questa specie di contraddizione ne forma la più gran bellezza.

V'ha una ingenuità riposta ne' passaggi da una idea all'altra, o per la inaspettata affinità delle idee tra di loro, o per la leggerezza con cui sono, per dir così, sfumati i loro limiti; o finalmente per una certa apparenza di libertà onde si fa vista di uscir di cammino senza però uscirne. Di questo artifizio non sono così amici i favolisti, né senza ragione; poiché lo trovano frequentemente nelle mani de' lirici più forbiti; e temono che quell'amicizia non li tenti ad uscir fuori dell'ingenuità nell'atto che più la cercano. Tuttavia ne abbiamo esempi in Esopo e singolarmente nelle favole *L'aquila e lo scarafaggio*, *L'uomo e il cane*, dove i passaggi son maneggiati con una inimitabile agevolezza.

Se io volessi qui parlar d'altro che di favole, con qual compiacenza citerei parecchi lirici italiani, i quali coll'artifizio de' passaggi hanno sparso le lor poesie di quella ingenuità che trae al grave! Pur da essi potrebbero i favolisti prender soccorso; con grandi cautele però, come se dovessero cercar qualche cosa

1. Christian *Gellert* (1715-1769), uno dei poeti tedeschi tradotti dal Bertola nell'*Idea della bella letteratura alemanna*, compose anche favole, riunite nella raccolta *Fabeln und Erzählungen* (1746), assai note e tradotte nell'Europa settecentesca.

in mezzo alle fiamme. Certo i Greci recarono questo artifizio alla squisitezza; la quale fra tutti i moderni non fu ben ricopiata che dagli Italiani, e dal Petrarca principalmente in quelle due celesti canzoni:

Chiare fresche e dolci acque . . .
Quando il soave mio fido conforto[1] . . .

i cui passaggi dilicatissimi furono ripresi da' commentatori siccome un vizioso deviamento: e i commentatori fanno il rovescio più volte.

Un certo andamento nella dizione produsse una specie d'ingenuità che si potrebbe dire relativa: né già intendo le frapposizioni e le sospensioni, che non possono addomesticarsi colla qualità di cui si parla: intendo un armonioso accorciamento di voci; una discreta ommissione di articoli e talvolta di verbi, una certa troncatura, inflessione, caduta di periodo, che non mostrino aver costato fatica a chi ha scritto, né mostrino volerla dare a chi legge. Il Boccaccio ha de' tratti di questa natura; e ne hanno gli altri che scrissero a quella età, e moltissimi il Passavanti alla foggia della celebre risposta dell'albergatore di Malmantile:[2] i quali tratti erano sentiti come ingenui da' contemporanei di quegli scrittori; e come tali non sono oggi sentiti che da pochissimi. Tanto siamo lontani dall'aver più negli orecchi quell'andamento, che venendovi esso alcuna volta, ne abbiamo ribrezzo e lo chiamiamo crudezza.

Ora io credo che non solo i moderni prosatori, ma i poeti didascalici ancora e i favolisti principalmente non gitterebbero il lor tempo nell'esaminare i fonti di quella tale ingenuità, onde veder pure se vi fosse modo di farne declinare una parte verso di noi; mescendola intanto con altre di quelle acque, per dir così, che giornalmente beviamo. Intrapresa però sì scabrosa che non so se dimandi più la sofferenza o il criterio: certamente moltissimo di

1. *Rime*, CXXVI e CCCLIX. 2. *risposta . . . Malmantile*: nell'esempio XIV dello *Specchio di vera penitenza*, l'albergatore di Malmantile, interrogato da sant'Ambrogio «di suo essere e di sua condizione», così risponde: «Io ricco, io sano, io bella donna, io assai e begli figliuoli, assai famiglia, né ingiuria, né danno mai non ricevetti da persona. Io non senti' mai né male né tristizia, né che maninconia si fosse o si sia; ma sempre lieto e contento sono vivuto e vivo» (cfr. *Prosatori minori del Trecento*, I, a cura di G. De Luca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 90).

tutti e due; e il Zanotti,[1] che la tentò non di rado e felicemente, era pieno dell'una e dell'altro; né è facile asserire quale de' due requisiti mancasse all'Algarotti, che la tentò ancora in alquante prose non felicemente. Il Gozzi è forse il solo fra i più recenti, che dimostri esservisi qualche volta accinto in versi.

Alcuni scambiarono l'ingenuo col grazioso; e sono due qualità molto diverse l'una dall'altra, così che però chi è grazioso è anche ingenuo; ma chi è ingenuo non è sempre grazioso. Le quali più sottili teorie io ho cercato di svolgere in un trattato *Sopra la grazia nelle lettere e arti*: e questo trattato sarà il più fortunato fra tutti gli scritti miei, se il pubblico vorrà riguardarlo a quel modo che l'han riguardato finora parecchi eccellenti giudici a' quali io l'ho letto; e da' quali ho preso animo di darlo in luce.

1. Francesco Maria *Zanotti* (cfr. la nota 1 a p. 764) è qui citato per le sue prose scientifiche e filosofiche, assai ammirate nel Settecento per la loro eleganza.

SAGGIO SOPRA LA GRAZIA NELLE LETTERE ED ARTI

I

Gli scrittori e gli artefici che hanno posseduto la grazia, paghi di sì caro tesoro, sembrano non aver punto curato di ragionarne. Ciò che possiamo attingerne ai libri degli antichi filosofi e critici[1] ben fu segno della mirabile purezza di que' fonti; ma non è forse abbastanza. Chi di loro mirò a diffinirla ricorrendo all'indole della soavità, chi cercò di descriverla analizzando la convenevolezza,[2]

Come si è detto nella Nota introduttiva, l'idea di scrivere un saggio sopra la grazia compare già in una nota apposta alla traduzione della voce omonima dell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* del Sulzer (cfr. *Idea della bella letteratura alemanna*, ed. cit., II, pp. 262-3), dove è anche abbozzato il procedimento e indicato il fine che il Bertola riteneva opportuno seguire e raggiungere in un lavoro su tale argomento. Nella nota citata il Bertola affermava anche che «a fare un libro o un articolo che questi effetti produca, si richiederebbe un Mengs, un Gluck o un Gessner». Ma il tema, evidentemente, troppo lo allettava perché non vi si provasse egli stesso; e due anni dopo, il 15 febbraio 1786, egli lesse all'Accademia degli Affidati di Pavia (di cui era «principe») il suo *Saggio sopra la grazia* (cfr. A. CORBELLINI, *Ninfe e pastori sotto l'insegna dello «Stellino»*, in «Bullettino della Società pavese di storia patria», X, 1910, pp. 475-83). Il breve trattato dovette avere accoglienze assai favorevoli da parte sia degli ascoltatori sia dei letterati a cui l'autore lo fece leggere manoscritto, se egli poteva scrivere tre anni dopo, nel *Saggio sopra la favola*: «questo trattato sarà il più fortunato fra tutti gli scritti miei, se il pubblico vorrà riguardarlo a quel modo che l'han riguardato finora parecchi eccellenti giudici a' quali io l'ho letto; e da' quali ho preso animo di darlo in luce» (cfr. in questo volume, p. 813). Che il Bertola personalmente tenesse molto alla sua operetta, è provato anche dal fatto (finora non osservato) che egli continuò a lavorarvi anche negli anni seguenti, come dimostrano il paragrafo sul Paër, certamente aggiunto dopo il 1791, anno in cui il musicista parmense cominciò ad essere noto, e la nota sulla *Griselda*, rappresentata nel 1793. È probabile che, proprio per il desiderio di perfezionare ulteriormente il suo scritto, il Bertola finisse per lasciarlo inedito. Esso fu stampato postumo nel 1822 ad Ancona da Alessandro Sartori, col titolo *Saggio sopra la grazia nelle lettere ed arti*, edizione riprodotta (come fa fede qualche errore di stampa ripetuto) in *Alcune operette in prosa*, a cura di B. Gamba, Venezia, Alvisopoli, 1829. Qui riproduciamo il testo dell'edizione 1822. Le note del Bertola sono seguite dalla sigla B.

1. Platone, Tullio, Plinio, Quintiliano, Pausania, Luciano, ec. (B.).
2. V. singolarmente Tullio, lib. 1 e 3 *De oratore* e in *Bruto*, e Quintiliano, [*Inst. or.*], al lib. 6 e 10 (B.). Per le citazioni particolareggiate si vedano le note seguenti.

e chi si ristrinse alla voce «venere», agguagliata non so quanto dalla nostra «avvenenza», si valsero di questa massimamente parlando di Apelle;[1] e sotto la medesima intesero e soavità e convenevolezza e luce ad un tempo.

Fra i moderni e filosofi e critici e artefici ancora rinnovarono a gara interrogazioni alla grazia: e molti l'hanno sperimentata ritrosa e difficile, quanto con Polifemo una Galatea. Io vorrei venir mentovando i pensamenti di que' pochi, i quali mostraronsi degni di penetrare interamente questo secreto; e non vorrei difformarli.

Fu tra noi dichiarato, è già gran tempo, un certo splendore che nasce da occulte proporzioni e misure:[2] idea, in cui nulla mancherebbe, dove non mancasse la consolazione di un «come». Altri[3] dimostrò essere la sprezzatura uno de' primi elementi di quest'arcana composizione; ma non procedé più oltre. V'ebbe chi la diffinì una giusta relazione fra la maniera di pensare e di esprimersi e il fine che uno si proponga;[4] e chi la ripose in un certo grado di piacevolezza, amenità e leggiadria che a sé tragga i cuo-

1. «Unam illam Venerem», ec. (B.). Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, XXXV, X, 36: «Quorum [pictorum] opera quum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat, quam Graeci Charita vocant» («Ammirando l'opera di questi pittori, dopo averli lodati tutti, diceva che ad essi mancava quella sola Venere che i Greci chiamano Grazia»). 2. Il Firenzuola nel discorso *Sopra le bellezze* ec. Questa idea riesce a quella del Casa, nel *Trattato de' costumi*; e tutte e due alle idee degli antichi più ch'ogni altra de' moderni (B.). Il Firenzuola, nel discorso I del *Dialogo delle bellezze delle donne*, definisce esattamente la grazia uno «splendor» che nasce «da una occulta proporzione, e da una misura che non è ne' nostri libri» (cfr. *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1958, p. 563); la definizione del Casa, che veramente si riferisce alla bellezza, è nel *Galateo*, XXVI: «dove ha convenevole misura fra le parti verso di sé e fra le parti e 'l tutto, quivi è la bellezza» (cfr. *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 428-9). 3. L'autore del *Cortigiano* (B.). Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, I, XXVI, in *Opere*, ed. cit., p. 47: «avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia . . ., trovo una regula universalissima . . .: e cioè fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi». 4. *Réfl[exions] sur les sentiments agréables* (B.). Allude al trattato di L. J. Lévesque de Pouilly, *Théorie des sentiments agréables* (Paris 1747), di orientamento empiristico, già citato anche dal Cesarotti nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (cfr. in questo volume p. 83 e la nota 4).

ri:[1] ma quella relazione e quel grado non dimandano pur eglino una deffinizione? Altri s'argomentò di non poterla chiamare più acconciamente che un non so che; e di non poter meglio assegnar ragioni, che col ricorrere alla sorpresa:[2] con che venne forse a confonderne le ragioni e gli effetti con quelli del sublime. Altri ci lascia alquanto indeterminati in questa per altro assai ingegnosa diffinizione: «l'azione più gradevole espressa colla maggiore semplicità».[3] Altri con linee ideali[4] disse molto per l'immaginazione, poco per l'intendimento e per l'uso. Un illustre artefice concependola come la perfezione stessa[5] esclude o dissimula quelle qualità che sono inerenti al grazioso, e che ad altri generi non si confanno. V'ebbe finalmente chi dopo un vario e brillante girar di parole conchiuse che la grazia esiste; pigliando la sua esistenza e la sua natura per lo medesimo.

Nessuna adunque di queste deffinizioni o dichiarazioni, per molto che vogliasi aver rispetto all'autorità, è bastevole a dissipare le tenebre che velano tuttora la prima e più eccellente cosa che sia tra le amabili. Or non potrebb'egli sperare di diradarle alcun poco chi, senza aspirare a lode di novità, imparzialmente si provasse di riunire in un punto e il miglior lume che spunta fuori dalle

1. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, [voce] *Reiz* (B.). È la voce tradotta dal Bertola stesso nell'*Idea della bella letteratura alemanna*, ed. cit., II, pp. 257-63. Oltre la definizione citata nel testo, se ne trova, nella voce del Sulzer, qualche altra più vicina al gusto del Bertola, per esempio dove si definisce la grazia «un non so che squisitamente tenero e dilicato, che desta nel fondo del cuore il desiderio e l'inclinazione più viva» (p. 260). 2. Montesquieu, *Essai sur le goût* (B.). Il saggio fu scritto per l'*Encyclopédie*, dove apparve nel 1757. 3. Webb (B.). Allude all'opera di Daniel Webb, *An Inquiry into the Beauties of Painting* (London 1760; traduzione francese, Paris 1765), dove sono ripetute idee del Mengs. La definizione citata è nel dialogo IV, *Del disegno* (cfr. traduzione italiana di F. Pizzetti, Parma, Stamperia Imperiale, 1804, p. 51). 4. Hoguart (B.). William Hogarth nel trattato *The Analysis of Beauty, written with a View of fixing the fluctuating Idea of Taste* (London 1753; traduzione italiana, Livorno 1761), dopo aver definito quale linea «della bellezza» quella ondeggiante («waving line»), specifica che la linea «della grazia» è quella serpentina («serpentine line»), sviluppo della precedente. 5. Mengs (B.). La definizione citata dal Bertola è in realtà data dal Mengs non alla grazia ma alla bellezza: «La Bellezza consiste nella perfezione della materia secondo le nostre idee» (cfr. A. R. Mengs, *Riflessioni su la bellezza e sul gusto della pittura*, cap. III, in *Opere*, a cura di G. N. D'Azara, Parma, Stamperia Reale, 1780, I, p. 13); mentre altrove la grazia è da lui esplicitamente distinta dalla bellezza, e stabilita nella «elegante varietà» (nelle *Lezioni pratiche di pittura*, in *Opere*, ed. cit., II, p. 287).

idee degli antichi, e quello che può trarsi dalle ricerche de' moderni? Io m'appresto di farlo. Possa io, parlando della grazia, non profanarla!

II

Nulla di più caro che quell'aria di sprezzatura, la quale ci fa vedere che le cose furono pensate, dette, fatte senza fatica, e quasi senza porvi mente. Ma questa sprezzatura, perché tragga a sé i cuori non solo non dee punto sentire di ruvidità e di bassezza; ma vuol vestirsi d'eleganza, da quelli che sceglie e abbellisce rispetto alle arti e lettere: quanto alle persone intendesi per eleganza quel fior di decenza che essenzialmente si richiede a piacere altrui. V'ha una sprezzatura che apparisce elegante e non appartiene alla grazia: tale è quella che talvolta incontriamo nel Tasso, in Michelangiolo, nel Galuppi.[1] Il Petrarca, l'Ariosto, il Coreggio han quella in cui l'eleganza s'insinua come di furto. Due valenti suonatori di violino sieno per poco d'ora sotto a' nostri occhi: voi vedete un d'essi che vuole che brillino le sue dita e che l'arco voli: voi vedete brillar le dita e volar l'arco dell'altro, e già non vedete ch'egli lo voglia. Hannovi però nella sprezzatura gradi diversi o colori che sono da riferirsi ora alla particolar indole di ciascuno, ora alla materia che uno ha per le mani, ora ai modelli a cui più siasi applicato. E siccome non vanno per le vie del fiero a un modo stesso Pordenone e Caravaggio, Michelangiolo e Giulio Romano; così non è la sprezzatura medesima in Anacreonte e in Virgilio, nel Petrarca e nell'Ariosto, in Raffaele e nel Coreggio.

Io non vedo che abbia a negarsi all'essenza della grazia questa *sprezzatura furtivamente elegante* o, a dir meglio, questa *furtività di eleganza*: né parmi però di poter riconoscere in essa sola tutte le principali proprietà della grazia: dunque cerchiamo ancora.

Mi farò a dimandare se alcuno abbia mai ricevuto le impressioni del grazioso, senza che gli andasse pel cuore un qualche senso di tenerezza. E vorrei che mi si additasse un solo di quegli oggetti a' quali ben si appropria il nome di grazioso, donde non spunti un qualche germe di affetto. Chi è che non dica e non senta somma-

1. Baldassare *Galuppi* (1706-1785), fecondo compositore di opere comiche e serie, di oratorii e di sonate per clavicembalo.

mente graziosi i fanciulli, i quali a quella loro ingenuità naturale accoppiano la cordialità così bene?

Affinché però non sia alcuno che, pigliando in senso rigoroso l'affetto che sta nella grazia, trapassi dalle cagioni agli effetti, dichiariamo che vuolsi qui concepirlo principalmente come un cotal modo, il quale faccia intendere che la cosa, dove, a cagion d'esempio, appartenga alle arti, fu anzi fatta coll'anima che colle mani: un modo che faccia intendere certa naturale amorevolezza d'indole, certa disposizione, facilità, prontezza a piacere altrui; certa blandezza di passione, la quale abbia preseduto alle opere come ai pensieri; quello finalmente che nelle persone s'appella cordialità, e che con diletto incredibile leggiamo in volto a certuni, da' quali né riceviamo né aspettiamo beneficenza o favore.

È qui inoltre da tener conto delle idee accessorie ancora, e di ciò che i metafisici dicono concomitanza e associazione d'idee; per cui la ragion dell'affetto si distende ottimamente su quegli oggetti che a bella prima crederemmo mal comportarla. Sarà quindi grazioso un cestino di fiori non tanto per certo venusto disordine nella piegatura delle foglie, nella giacitura de' gambi, nel fortuito intrecciarsi de' fiori; quanto per alcun che, onde di là s'adombri l'affetto. Potranno i fiori essere di quelli il cui colore riduca nella immaginazione dolci ed attraenti cose: in una rametta di rose una sia ancor bottoncino, e un'altra cadevole e già spogliata di qualche foglia: un fioretto de' più gracili rimanga anche più oppresso che occultato da un fior grande e cupo di tinte: nella qual foggia di artifizi graziosi in poesia Teocrito è maraviglioso. In pittura alcuni grazieggiarono per eccellenza ne' capelli, toccandoli con certo leggiadro disprezzo: trovarono il modo, per dir così, di farli parlare; e col loro mezzo espressero soprattutto il patetico.

Siccome ravvisammo la furtività della eleganza nella convenevolezza e luce degli antichi, così ravvisaremo l'affetto nella loro soavità. Ma questa per essere veramente tale, dee pur aver il suo furtivo ancor essa; senza il quale non diremo una persona o un'opera dell'arte soave, ma smorfiosa. E per allargar un poco l'esempio appunto delle persone, pongasi mente quanto mal dispongano l'animo le cordialità caricate e quasi invereconde; e quanto all'incontro ci compiacciamo di quelle che dicono al nostro cuore più che non mostrano; che offrono anche alla immagina-

zione di che pascersi giocondamente, che ci toccano e poi sembrano fuggire, e tornano, e lascian dubbio se mai si partissero: ben si vedrà chiaro che l'affetto non può non furtivamente insinuarsi nella grazia. A chi poi cerchi questa fra le persone, si affaccerà singolarmente nelle donne men belle, come quelle che più provando il bisogno di rendersi amabili ricorrono all'arte; il pudore però vien quasi mortificando quest'arte, ed ecco cert'aria furtiva, da cui è naturalmente alimentato il grazioso. Quindi interviene sì spesso che le men belle eccitano le forti passioni più che non fan le bellissime.

I finti sdegni tanto dilettano nella poesia e nella musica per quel vero appunto che spiccandosi dal cuore celatamente vi traluce: e assaissimo piacciono ne' fanciulli: e mi ricorda di essermi avvenuto in uno fra gli altri, al quale essendo stato vietato di accarezzare persona che gli era cara oltremodo, come questa gli si appressava, egli levavale incontro la sua picciola mano quasi a maniera di minaccia; e intanto i suoi occhi tenerissimi dicevanle soavemente di farsi presso: mossa che dava nel grazioso fuor di misura.

Grazioso è il canto che gli augelletti mandano per l'aria, o tutti appiattati entro una siepe, o mezzo ascosi fra le tremole foglie degli alberi; e non è pur tale per certo quello de' medesimi augelletti chiusi e ammaestrati nelle domestiche gabbie. È grazioso un ruscello che, rompendo tortuosamente la svariata eguaglianza di una pianura, vedasi qua e là archeggiar ne' cespugli: né già è tale una fonte che alto zampilli in mezzo a un giardino. E per dire dell'odorato ancora, non denominiamo altrimenti fragranza che leggermente trasvoli, e che ci lasci incerti donde ella spiri.

Ovidio ed il Marino sono pur facili tutti e due ed eleganti; l'affetto che tanto largheggiò nel lor animo, lo trasfusero ne' loro versi. Né però son graziosi; perciocché manca all'uno e all'altro quella furtività; siccome ne son senza più altri poeti e prosatori e pittori e maestri di musica, i quali aspirarono visibilmente al grazioso; come il Cotta cinquecentista,[1] il Zappi, il Roberti,[2] il

1. Giovanni *Cotta* (1480-1510), umanista e autore di liriche latine, per cui fu lodato dal Sannazzaro e dal Flaminio come un «nuovo e più dolce Catullo». 2. Giambattista *Roberti*, già ricordato e giudicato piuttosto severamente dal Bertola nel *Saggio sopra la favola* (cfr. in questo volume, p. 802 e la nota).

Mignard,[1] il Bach, ec. Non manca a Virgilio e all'Ariosto; e poiché nel secondo non è chi non la vegga, i meno intelligenti potrebbero non vederla in Virgilio, il quale ne cosparse perfin le minime parti delle sue opere; le transizioni,[2] a cagion d'esempio, tanto innocentemente velate, e tanto leggiere quanto ne' dipintori le tinte che separano i diversi colori, onde mal si discerne quella entro da quella che esce.

A Venere furon date per ancelle le Grazie: lo che dimostra che la bellezza non riceve le chiavi del cuore umano che da certa innocente ma vezzosa negligenza e da cert'aria modestamente affettuosa che a lei si accompagnino. Così in Psiche, la più ingegnosa favola dell'antichità, in Psiche, che diè tanta molestia a Venere e tanta ne ebbe, si cercò di significare il grazioso, soprattutto in quel pudore, in quella timidità, in quel mistero.

La sola indicazione delle parti principali che costituiscono un così prezioso carattere viene a dar rilievo alle grandi difficoltà che si frappongono al conseguimento del medesimo: ora qual maraviglia se questo carattere l'incontriamo tanto di rado nelle persone, come nelle opere di lettere e d'arti? Dalla stessa indicazione spuntano fuori nuove conferme della forza e dell'incantesimo della grazia: perciocché v'ha egli alcuna cosa, la quale più adeschi gli animi e gli leghi e gli arresti, che il buon garbo e l'ingenua cordialità congiunti insieme? Che amabili idee non risvegliano, che giocondi desiderii non mettono in moto? Come poi c'innamorano quelle persone in cui li troviamo, tanto più dove non solo non sospettiamo alcuna mira, né dubitiamo di alcun artifizio, dove non solo non è ombra di ricercatezza o di affettazione, ma tutto è semplicità di natura.

Messe pertanto insieme le fin qui esposte e dichiarate proprietà della grazia, si potrebbe estrarne una diffinizione: e forse andrebbe ad avvicinarsele molto, se non a raggiungerla, chi la dicesse una furtività di eleganza e di affetto. Ma io non oserò già diffinire. Nella sprezzatura però elegante, ossia nella furtività dell'eleganza rinverremo a mio credere la convenevolezza degli antichi, e la

1. Pierre *Mignard* (1612-1695), pittore francese, allievo dei Carracci, e celebre soprattutto per i suoi raffinati ritratti. 2. *le transizioni*: tipico artificio della poetica classicistica, raccomandato in particolare da Orazio, e su cui cfr. anche la nota 4 a p. 763. Il Bertola insiste su questo artificio anche in altri luoghi delle sue opere critiche.

lor soavità e la lor luce nella furtività dell'affetto, attribuita altresì più espressamente all'avvenenza da alcun di loro;[1] per nulla dire del raccogliere che si fa in questa espressione il meglio che fu ritrovato dai moderni, le idee soprattutto de' due italiani[2] e del Webb.

III

La grazia fu molte volte scambiata colla finezza, gentilezza, delicatezza, voluttà, lepidezza, e importa assai il distinguerla dalle medesime. Ora a farlo con più accuratezza, noi prenderemo a considerare le mentovate qualità una ad una; né sarà poi vano venir esaminando le diverse relazioni e tendenze che possono avere verso la grazia.

Diciamo fino e gentile ciò che riguarda la mente; delicato e voluttuoso ciò che va al cuore. Ha la finezza un occhio acutissimo, per dir così, onde tutte scoprendo le mezzetinte degli oggetti, ne scompone quasi le idee elementari, e le riordina poi e le rimpasta temprandole al sentenzioso.

Il gentile ha seco una gracilità, una lindura, onde tutti gli oggetti ch'esso tratta, acquistano un lusinghevole che tosto si addomestica col nostro spirito, o che lo direste trasparenza e tuttavia non gli manca il suo occulto.

La delicatezza, la cui base è la sensibilità più squisita, adombra ciascuna idea e ciascun sentimento d'idee e di sentimenti accessori, ed è talvolta così leggiera che poco manca che non isvanisca: e talvolta fa mestieri che, ricopiata bene, in noi passi onde raccoglierla: quindi è che le opere dell'arti, insigni per delicatezza, perdono nelle copie fuor di misura.

Il voluttuoso s'appoggia in qualche maniera al delicato: non pare che sia stato mai analizzato abbastanza come un carattere a parte: e pure lo è, ed ha egregia forza sopra l'animo umano.

1. «Illam, quidquid agit, quoquo vestigia vertit / componit furtim subsequiturque Decor» [«Lei, qualunque cosa faccia, dovunque volga i passi, furtivamente compone e segue la Grazia»; gli editori moderni leggono «movit» in luogo di *vertit*], Tibullo, lib. 4, carmen 2, [7-8], B. Da questi versi tibulliani deriva evidentemente l'immagine del «furtivo» così spesso impiegata dal Bertola. 2. *de' due italiani*: del Firenzuola e del Castiglione, ricordati prima.

Son propri del medesimo un certo abbandono, una certa negligenza morbidamente leggiadra, non però furtiva: quindi non mai si dirà voluttuoso un fanciullo: quindi il Tiziano nelle freschissime sue Veneri non è che voluttuoso.

Il lepido che nasce da un ingegnoso e improvviso accoppiamento di due cose disparate tra loro e disconvenienti, dove ritenga della finezza, è arguto; dove della delicatezza, è soave, e move allora più il riso dell'anima che quel della bocca.

Nelle lettere: Isocrate è fino e delicato, Longo[1] è fino, Senofonte gentile, lepido Aristofane e Plauto, siccome Tullio ne' dialoghi; Ovidio è fino, Tibullo dilicato, Orazio fino, dilicato voluttuoso gentile e lepido il Boccaccio; fini e gentili il Tasso e il Guarini nelle loro pastorali, fino il Marini, fino e gentile il Chiabrera, quando si mette sulle tracce d'Anacreonte: il Zappi gentile e dilicato, il Rolli dilicato e voluttuoso, fino e gentile l'Algarotti, fino gentile e dilicato il Metastasio: lepido il Berni: lepido e fino il Tassoni: fino il Fontenelle, lepido il Molier, dilicato e gentile il de La Motte,[2] dilicato il Racine, Chaulieu e il Bernard[3] voluttuosi: Gregeo[4] fino e gentile, il Prior[5] dilicato, il Gray[6] gentile, il Waller[7] fino, lo Swift lepido: Starte[8] lepido e fino, fino il Gleim, il Kleist dilicato, fino e gentile Wieland, Hagedorn gentile, dilicato e gentile il Gaspar.[9]

Nelle arti: dilicato il Barocci, fino e dilicato il Peruzzino,[10] voluttuosi Guido[11] e l'Albani, gentile Andrea del Sarto. Fino il Ber-

1. *Longo* Sofista, autore degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe*, tradotti da Annibal Caro. 2. Antoine Houdar *de La Motte* (su cui cfr. la nota 2 a p. 81) è qui ricordato per le sue *Odes* (1709) e *Fables* (1719). 3. Guillaume Amfrye, abbé de *Chaulieu* (1636-1720), scrisse rime (pubblicate postume) soprattutto di argomento amoroso, assai apprezzate dai contemporanei per la loro eleganza *négligée*; Pierre-Joseph *Bernard* (1708-1775) cantò l'amore voluttuoso in parecchie liriche e soprattutto nella *Art d'aimer*. 4. *Gregeo*: non so a chi alluda il Bertola. 5. Matthew *Prior* (1664-1721), poeta inglese, autore di satire e di epigrammi. 6. Thomas *Gray* (1716-1771), l'autore della *Elegy written in a Country Churchyard*, di cui è riprodotta in questo volume, a pp. 270-5, la traduzione cesarottiana. 7. Edmund *Waller* (1606-1687), uno degli iniziatori del classicismo inglese. 8. *Starte*: allude probabilmente a Gotthelf W. Chr. Starke (1762-1830), autore di *Gemälde aus dem häuslichen Leben in Erzählungen* (1793-1798). 9. Il *Gleim*, il *Kleist*, il *Wieland* e l'*Hagedorn* sono tra i poeti tedeschi tradotti dal Bertola nell'*Idea della bella letteratura alemanna*. Sul Gleim e sul Wieland cfr. le note 2 e 8 a p. 437; sul Kleist e l'Hagedorn la nota 1 a p. 778. Non so chi possa essere il *Gaspar*. 10. *Peruzzino*: Perugino. 11. *Guido*: Reni.

nini, il Cellini gentile, dilicato e gentile il Gonelli[1] ogni qual volta ha voluto esser tale, dilicato il Gujom,[2] fino dilicato e gentile Traietta,[3] fino e dilicato il Gluk, il Sacchini[4] fino e gentile, voluttuoso il Paesiello, lepido il Sarti.[5]

Alcuni mostrarono di pigliare l'una per l'altra la delicatezza e la finezza; perché l'una e l'altra trascurano e dissimulano le idee intermedie, e coprono i pensieri e le immagini di un qualche velo: così gli odorati volgari non discernono talvolta una fragranza dall'altra; ma il profumiere non ci s'inganna.

Viene ad alterarsi l'ingegno per l'abuso della finezza e della gentilezza, come il palato per l'abuso delle salse. Prende uno l'abito di mascherar ogni idea più comune di acutezze pellegrine e rimote e si distempra troppo nel carezzevole o dà nello stentato, di stropicciare, per dir così, un metallo già netto senza mai rifinire. Il Tasso abusò della finezza nell'*Aminta*, e della gentilezza il Guarini nel *Pastor fido*; e la prima fu condotta dal Marino e da' suoi seguaci a quello strano corrompimento che tutti sanno. Chi dicesse che dell'una e dell'altra si abusi alcun poco nel *Tempio di Gnido*,[6] dispiacerebbe a molti, ma piacerebbe alla verità.

La delicatezza degenera di leggeri in una leziosa galanteria, in una misteriosa insipidezza: anzi che verso il diletto, conduce il nostro pensiero verso una rincrescevole dubbiezza. Si vuole che molti recenti lirici e tragici d'oltremonti, gli alemanni singolarmente, sieno caduti in questo vizio.

Il voluttuoso corrompesi anche più facilmente, e più sconciamente piega al licenzioso e all'osceno, siccome veggiamo in al-

1. Giovanni Francesco Gonnelli o *Gonelli* (1603-1664), scultore toscano, che lasciò opere a Firenze, a Genova e nel Senese. 2. *Gujom*: allude allo scultore e architetto francese Jean Goujon (1510 circa - 1568), uno degli iniziatori della tradizione rinascimentale francese nelle arti figurative. 3. *Traietta*: Tommaso Traetta (1727-1779), musicista, noto soprattutto come compositore di opere serie e buffe, nelle quali arricchì di cori e balli, sull'esempio francese, il melodramma italiano. 4. Anton Maria Gaspare *Sacchini* (1730-1786), anch'egli autore di opere serie e buffe, antagonista del Gluck negli ultimi anni della sua vita. 5. Intorno a' compositori di musica specialmente non si pretende, ravvisando in essi una qualità, escludere le altre di cui furono forniti: si vuole qui unicamente accennare quella, dirò così, a che ciascuno parve nato (B.); Giuseppe *Sarti* (1729-1802), autore di opere serie e buffe e di musica religiosa. 6. *Le Temple de Cnide*, del Montesquieu, pubblicato nel 1725 sotto altro nome.

cune odi di Orazio, e molto più nel Bernard; dove non disdica far sì gran salto.

Il lepido finalmente si trasforma agevolmente in abbietta buffoneria o in motteggi frivoli o indecenti; e non è privo il Berni di siffatte macchie, per nulla dire degl'imitatori di lui, de' più moderni massimamente.

A tutte le arti si conferiscono la finezza, la delicatezza, la voluttà, la gentilezza, la lepidezza: ma non a tutte ugualmente. La poesia e l'oratoria offrono liberi e distinti spazi a tutte del pari. Nella pittura, nella scultura, nella musica, e più nella danza il fino e il gentile possono qualche volta esser presi un per l'altro. Il dilicato nelle due prime arti può scambiarsi facilmente col voluttuoso. La musica apre un così largo ed acconcio campo alla lepidezza, che più nol possono aprire la poesia e l'oratoria.

Le idee, le immagini, i sentimenti saranno fini, dilicati, voluttuosi, gentili, lepidi, senza che lo stile sia tale, e viceversa non saranno graziosi i sentimenti, le immagini, le idee, senza che lo stile lo sia; e viceversa altresì. Questo e quelli formano nella grazia un tutto inseparabile. Non è già che una idea fina espressa senza finezza non sia un difetto: vogliamo dire che, malgrado il difetto della espressione, ci accorgiamo della finezza della idea, e la pregiamo; siccome facciam lo stesso di una espression fina di non fino concetto: la qual cosa non è mai della grazia; non poter avvenir della grazia torna manifesto da ciò che si è detto della essenza della medesima.

Pare che la finezza e la gentilezza possano assai bene e penetrare e spargersi nel corpo di un'opera e infiorarlo tutto; dicasi lo stesso della lepidezza, con che si espongono largamente le cose, e con che si può rallegrare un intiero trattato. Non così la delicatezza né la voluttà: perciocché se è dato allo spirito insinuarsi dappertutto e dappertutto rimaner sempre; al sentimento già non è dato. Pur la grazia così acconciata si distende nel tutto come annicchiasi nelle parti, né stanca né sazia mai.

Siccome havvi una finezza e una gentilezza che piacciono in ogni età e ad ogni nazione, quali si riscontrano nel Metastasio; così ve n'ha che si confanno solamente a certe età e a certe nazioni: e ciò non ha d'uopo di esempi o di prove. Ancor più soggetta ad eccezioni è la lepidezza: né solamente ciò che parve lepido in certi anni e in certi paesi più nol parve in altri ed altrove: ma

nelle provincie di una nazione medesima ebbe ed ha pur oggi varia fortuna. Quante facezie di Plauto e Terenzio: quante delle commedie de' nostri cinquecentisti non piaccion più oggi! Quale delle città d'Italia trova un grato sapore nel Gigli e nel Fagiuoli,[1] e quale mal li comporta.

Per la dilicatezza, per la voluttà non ci è un secolo né una nazione: in ogni tempo tutti i colti uomini hanno gustato e gusteranno Orazio, Tibullo, il Racine.

Ma la grazia non pur non soggiace al variar de' tempi e al genio particolare delle nazioni come la finezza, la gentilezza, la lepidezza, non pur in tutte le età è gustata da tutti i colti uomini come la dilicatezza e la voluttà; ma è riconosciuta, è sentita, è avuta cara sempre e da per tutto ancor da' non colti.

Ove tengasi alquanto dietro ai remoti periodi della storia delle arti, si riscontreranno argomenti della maniera onde gli Egizi si addomesticarono colle arti grate. Invano si trasportavano a Neucrati[2] e busti e pitture di mano maestra: il genio nazionale rimanevasi tutto freddo ed immoto. Comparve finalmente una tavola d'Apelle, un marmo uscito dalle mani di Prassitele, e l'Egiziano allora sentì per la prima volta, e quasi suo malgrado sentì, averci fra gli stranieri alcun oggetto verso cui i suoi desiderii inchinavano irresistibilmente.

A chi abbia esaminato i principii e i progressi della comunicazione degli Europei colla Cina, balza certo agli occhi come il primo voto che sorgesse in cuore ai Cinesi per le arti europee, si diresse a que' disegni che traevano al grazioso. E chi siasi avvenuto in alcuno di quella gente a Roma, dee aver osservato come passi correndo dinanzi alle opere di artefici di sublime carattere, e si arresti e vagheggi e girisi avidamente attorno ai piccioli quadri dove parla la grazia. Così parecchi son testimoni dell'appassionarsi che fanno quegli stessi uomini nella galleria napoletana di Capo di Monte per la S. Catterina del Coreggio.[3] Si osserverà proporzionatamente la stessa cosa fra i selvaggi, come

1. Girolamo *Gigli* (1660-1722), autore fra l'altro della *Sorellina di don Pilone*, e Giambattista *Fagiuoli* (1660-1742) sono fra i più notevoli rappresentanti del teatro comico settecentesco pregoldoniano. 2. *Neucrati*: Naucrati, porto sul Nilo e centro degli scambi con la Grecia. 3. *la S. Catterina del Coreggio*: lo *Sposalizio di S. Caterina* (1518), oggi al Museo Nazionale di Napoli.

può ognuno rilevare dalle storie delle due Indie, e come lo ha a me confermato a voce un ingenuo e sagace viaggiatore ed artefice, il sig. Zimmerman che accompagnò il Cook nell'ultimo de' suoi viaggi.

A tutto ciò torna d'aggiungere l'esempio sì giornaliero de' nostri idioti, i quali non san mai levarsi d'attorno a un dipinto in cui sia impresso il grazioso; mentre né bella né brutta lor sembra una tela di robusta e grandiosa maniera. Lo stesso è ancor più comunemente nella danza; lo spettatore più volgare per cui la finezza e la gentilezza de' moti e rivolgimenti sfumano inosservate, ove gli si presenti la grazia, divora per dir così collo sguardo, non move palpebra, e sente il soave bisogno di dare in un sospiro.

Finalmente per dir d'un'altr'arte ancora, se cerchiamo fra le poesie, quali sono le predilette dal popolo e quelle che gli s'incidono quasi a mezzo il cuore, verremo ad accertarci che il carattere poetico il quale s'apre tosto la via all'animo idiota, è il grazioso. Questa vernice, dirò così, è che diffonde una magica amenità sopra qualsivoglia oggetto; è questa superficie morbidissima che adesca tutte le menti; è tale nel Petrarca la privileggiata natura di questo sapor prezioso, che lusinga i palati anche stupidi o guasti.

IV

Può uno essere fino o delicato o voluttuoso o gentile o lepido, od anche tutte queste cose insieme, e non esser grazioso; giacché in nessuna di queste qualità risiede tutto quello che forma l'essenza della grazia: non può uno esser grazioso senza essere fornito della maggior parte delle anzidette qualità; giacché è pur chiusa nelle medesime una parte dell'essenza della grazia. Lo che verrà a farsi più chiaro, ove ricorriamo a una distinzione limpida e naturalissima.

La grazia pertanto or trae al grave,[1] ora allo scherzevole, ora

1. Grazia grave, *grazia sublime*, o *seria* per *sublime*: «Quid Herodoto dulcius, aut Thucydide gravius?» [«Che cosa è più dolce di Erodoto, più grave di Tucidide?»], Cic., in *Hort.*, B. (citazione da Nonio, *De comp. doct.*, s. v. *grave*).

al vago. La prima ritiene alcun che dalla gentilezza e dalla delicatezza: la seconda dalla finezza e dalla lepidezza: la terza dalla delicatezza, dalla voluttà e dalla gentilezza.[1]

Per la grazia che trae al grave noi non intendiamo già quella che da alcuni fu attribuita ad Omero, e della quale vien egli proclamato inventore da Falereo,[2] grazia terribile, risentita, che altri rinvenne in Michelangelo, in Dante, nel Milton. Deh chi vorrà avere sì poca pietà della grazia da stringerla in compagnia della sublimità della maestà della grandezza? Queste ben furono compartite a Giunone e a Minerva, e movono ad ammirazione e a rispetto: troppo alti sentimenti, perché il cuore ardisca concepire alcun voto, e perché spunti quella soave e tenera inclinazione che dalla grazia è ispirata. Se que' forti atteggiamenti, se quelle

1. Questa distinzione ci viene abbastanza adombrata dagli antichi maestri, singolarmente da Tullio e da Quintiliano; ed è maraviglia che non ci sia stato finora chi abbia voluto vederla ne' medesimi, e chiamarla a portar luce ne' secreti penetrali delle lettere e delle arti. «[Omni] lepore ac venustate affluens» [«Riboccante di lepidezza e di venustà»], Cic., 7 *Verr.*, [LIV, 142]. «Amenitates omnium venerum et venustatum» [«Le amenità di tutte le veneri e venustà»], Plauto, *Sticho*, 2, 1, [5]. «[Venustum . . .] quod cum gratia *quadam* (nel *quadam* è espresso il non so che) et venere dicatur» [«Venusto . . . ciò che si esprime con un non so che di grazia e di leggiadria»], Quintil., [*Inst. or.*], lib. 6, c. 4, [18]. «Dicendi vis summa festivitate et venustate coniuncta» [«Energia d'espressione congiunta con una somma festività e venustà»], Cicer., *De orat.*, [1], cap. 57, [243]. «Cum pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem dicere debemus, dignitatem virilem» [«Essendo due i generi di bellezza, uno dei quali consiste nella venustà, l'altro nella dignità, dobbiamo ritenere la venustà qualità muliebre, la dignità qualità virile»], Cic., [*De*] *offic.*, [1], cap. 36, [130]. Con che si viene in chiaro che colla voce *venustas* è indicata la grazia grave, colla voce *lepos* la scherzevole, colla voce *venus* la vaga. La voce *venustas* è quasi generica, come in Tullio; è per dir così la radice delle altre due; e Quintiliano la dice «grazia», benché non sempre così la chiami. Il *venusto* distingue egli dal ridicolo ossia dal salso assai acconciamente (vedi [*Inst. or.*], libro 6, capitolo 4, [20]), e il *lepos* divisa col faceto (vedi loco citato), non volendo egli che significhi non solamente il ridicolo, ma ancora certa appellazione di decoro, e certa gentile e disinvolta eleganza. Quindi riporta le parole di Bruto conservateci da Tullio nelle sue lettere: «non ci son piedi più faceti, né che più mollemente facciano l'entrare delizioso»; indi quelle di Orazio, con che loda il suo amico Virgilio, cioè il «molle atque facetum» (B.). Nell'edizione del 1822 le parole da *Il venusto* alla fine sono poste, per errore, come un'altra nota alla fine del capoverso seguente; mentre nell'edizione del 1829 il Gamba le sopprime addirittura. La citazione oraziana è tratta dai *Serm.*, I, X, 44. 2. «Homerus . . . primus dicitur horrentes Veneres reperisse» [«Si dice che Omero per primo abbia ritrovato la bellezza terribile»], B.

gagliarde espressioni n'ebbero il nome, vi ravviseremo l'ardir d'un traslato giustificato dalla grande malagevolezza di bene caratterizzar gli uni e le altre.

Trae al grave quella grazia che si fa interprete di nobile passione, che si raggira per intorno alla eccellenza e non intorno alla singolarità degli oggetti, quella per cui il pianto divien talvolta uno de' più cari piaceri. Tale per l'ordinario è quella di Virgilio, del Petrarca, di Raffaele, del Pergolesi.

Trae allo scherzevole quella grazia, la quale spruzzi l'ingenua facezia e giocondità d'alcun affetto soave. Tale per l'ordinario è quella di Catullo e del La Fontaine. Né si può ravvisarla in Cicerone, nato veramente per la facezia, o in questa così studioso, che sappiamo da Plutarco[1] averlo gli amici di lui ricercato che si moderasse nella copia dello scherzo e nel motteggiare: perciocché non altro è in lui che il ridicolo e il salso senza ombra alcuna mai di quell'affettuoso e di quello sprezzato senza che non può stare il grazioso. Molto meno vorremo compatire questa allo Swift, il quale deridendo la debolezza degli uomini prende a compor libri coll'aiuto di una macchina e a fabbricar case incominciando dal tetto:[2] concetti dicevoli interamente al lepido. Diciamo graziosi i piccioli cagnoletti che imitano con gioconda tenerezza le carezze che lor si fanno: la quale appellazione non si confà per certo né a un grosso cane né a uno scimiotto, che vengono imitando le sagacità e le azioni degli uomini.

Come circoscrivere quella grazia che trae al vago! Leggiera, fresca, innocente ritiene quasi il fior più squisito delle altre due; e forse alcuno vorrebbe dirla la grazia vera. Chi non sa che ciò che è in moto e va vagando eccita maggior desiderio che ciò che possiamo vedere a nostr'agio? Quindi per certo vaghezza viene a significare cosa che non si può mirare senza divenirne desideroso; senza cercarla tosto e avidamente, senza vagar colla mente e col cuore. Leggiadramente diffinì un nostro vecchio scrittore vaga donna quella che ha «un certo ghiotto colla onestà mescolato».[3]

1. *da Plutarco*: nella *Vita di Cicerone*, XXVI. 2. *prende . . . tetto*: sono due delle invenzioni escogitate dagli scienziati dell'accademia di Laputa, uno dei paesi immaginari descritti nei *Viaggi di Gulliver*. 3. *un nostro . . . mescolato*: il Firenzuola nel *Dialogo delle bellezze delle donne*, discorso I (cfr. *Opere*, ed. cit., p. 564).

Or della grazia che trae a questo vago può ancor dirsi che quel suo andarsi movendo, quel cangiar che fa di luogo e talor di colore mette altrui in una deliziosa dubbiezza; perciocché innamorato or di questa or di quella attrattiva, che gli si vengono successivamente svelando, corre lor dietro col pensiero, e poi vorrebbe raccoglierle tutte, e gli par che si fuggano; ma gli lascian fuggendo tanto di che soddisfarsi. Anacreonte, tale è la tua grazia. Ogni nazione t'ha rivestito alla sua foggia, e tralucono le tue bellezze, qualunque sia l'abito che tu prenda. In ogni nazione avesti imitatori: quella tua naturalezza per cui senza mai mostrar di cercar nulla trovi tutto, quella ispirò fiducia di facilità; simile a certi punti di vista a' quali crediamo di giugnere bentosto, e che poi sembrano più fuggire da noi quanto più crediamo di avvicinarci. Sotto de' sottili velami sta il fiore della tua eleganza, e in che sprezzatura fanciullesca è involata la soavità del tuo affetto! Tale è la grazia del Coreggio, allievo fortunato della natura, in cui colori e attrattive irresistibili sono sinonimi! Se dà ad imprestanza la più ingenua eloquenza del cuore a una ciocca di capelli, a una piega, chi dirà dell'affetto che furtivamente volteggia sul collo, sugli occhi, sulle labbra che uscirono dalla mano, se non le Grazie stesse che glie l'han retta?

V

Al fin qui detto si procaccerà miglior lume col chiamare in mezzo alquanti esempi di autori e di artefici e delle opere loro. Non ne allegheremo già quanti sarebbero opportuni a un trattato; ma quanti bastino a fiancheggiare le nostre asserzioni; ed anche a far in modo che chi non abbia più di domestichezza con questa sorta di fragranza, si metta in mente i differenti fiori che la tramandano.

E per tornar subito ad Anacreonte, quella colomba che aleggiando piove odori, quella che venduta al poeta al prezzo di una sola delle sue canzonette gli ruba l'esca di mano, e va a dormire sulla sua cetra; quel nido che gli Amori han fatto in petto al poeta; quelle saette uscite dalla fucina di Lenno, le cui punte Venere tingea di mèle, e Amore vi andava mescendo il fiele; la descrizione dell'intaglio rappresentante Venere; e le lodi della

rosa, e i ritratti della primavera...[1] quale furtiva profusione di eleganza e di affetti!

Benché di questo nettare dell'arte, dirò così, sieno sparsi parecchi idilli di Teocrito, in nessun altro luogo però si fa sentire più puramente che nell'idilio delle *Siracusane*, dove e la grazia che trae allo scherzevole e quella che trae al vago quasi consumano l'estremo delle loro forze.

Pare che i Latini, senza soverchiamante abbagliarsi di se medesimi, non abbiano avuto a vile di riconoscersi in questa parte inferiori di molto ai Greci, a' quali alcun di loro non sollevò qui le speranze, siccome pur fecero in altri generi ad Esiodo e a Callimaco. Anzi Quintiliano appena mostra di voler credere che le Veneri potessero sorrider mai di sì buono garbo al Lazio siccome avean fatto alla Grecia.[2] Checché ne sia, assaissimo si addomesticò con quelle Catullo, spirante ogni qualvolta gli piaccia o lepidezza o grazia: e nel *Passere*[3] e in altri endecasillabi innamora e colla scherzevole e colla vaga.

Della vaga e della grave è come il trionfo il quarto libro dell'*Eneide*; e in que' libri finanche, l'argomento de' quali è sì alieno da siffatto carattere, s'incontrano passi tratto tratto che se ne rivestono a maraviglia: tale è quello del lib. 2, dove Cassandra vien tratta fuori del tempio di Minerva.

Avea sparse le chiome, e gli occhi al cielo
rivolti indarno; gli occhi, poiché avvinte
le sue tenere mani eran da lacci.[4]

Pochi saranno che non distinguano qui entro e la gentilezza e la delicatezza e quel soprappiù che le lega e le impreziosisce nella immagine delle mani, che sembra gettata là a caso, e ch'è un secreto alimento di tenerissimo affetto. Se non sentiamo nelle *Buccoliche* la grazia originale del siracusano, pur ve n'ha di

1. *quella ... primavera*: gli esempi citati in questo capoverso non appartengono ad Anacreonte (come ancora nel Settecento si credeva), ma ad epigrammi a lui attribuiti e raccolti in appendice alla *Antologia palatina*. 2. *Quintiliano ... Grecia*: cfr. per esempio *Inst. or.*, XII, X, 35: «qui exiget illam gratiam sermonis attici, det mihi in eloquendo eandem iucunditatem et parem copiam». 3. *nel Passere*: cioè nei faleci «Passer, deliciae meae puellae» ecc. (*Carm.*, II). 4. «Ecce trahebatur ... / ad coelum tendens ardentia lumina frustra, / lumina, nam teneras arcebant vincula palmas», B. (*Aen.*, II, 403-6; la traduzione è del Bertola stesso).

siffatta che quegli compiacerebbesi della copia. Mal s'intende però come meno apparisca dove il poeta fa parlare i pastori, che dove parla egli stesso: ed è molte volte il contrario in Teocrito. Tanto forse temé Virgilio la concorrenza, che fuggì a bella posta di toccar quelle corde nel punto in cui l'altro le avea già tocche! Nelle *Buccoliche* è insinuata vieppiù la scherzevole: e Orazio volle diffinirla con quel «molle faceto» che attribuisce alle boscherecce muse del suo amico.[1]

Non so se i comentatori del Petrarca, fra le tante cose che hanno scritto di lui, abbiano pure avvertita questa ch'è la prima e più vera, cioè che in lui è questo caro senso per eccellenza. E ne diede egli stesso la migliore testimonianza non accorgendosi di possederlo, e scrisse assai tardi:

Se io avessi pensato che sì care
fosser le voci de' sospir miei in rima.[2]

E all'andamento di certi versi, come di quello

dalle tenere piante sue par ch'esca.[3]

E in quelle certe frasi e in quelle certe rime che alcuni vorrebbero bandir dal poeta come quasi decrepite o di mal suono, pure si sente a maraviglia una elegantissima sprezzatura. Egli si compiace soprattutto della grazia grave e per dir così virgiliana; così tutto virgiliano è il velo delle sue transizioni. Nel sonetto

Mai non fu in parte ove sì chiar vedessi,[4]

nel quale sembra l'autore andar fuggendo via dall'animo del lettore nell'atto che vi si attacca con una tenacità soavissima; nelle canzoni

Se il pensier che mi strugge . . .
Chiare, fresche, dolci acque . . .
Di pensiere in pensier, di monte in monte[5] . . .

il carattere di cui parliamo, è piegato verso il più amabil lume. V'hanno parecchi i quali non trovano nel Petrarca alcun pascolo:

1. Cfr. la nota 1 a p. 827. 2. *Rime*, CCXCIII, 1-2. 3. *Rime*, CLXV, 4. 4. *Rime*, CCLXXX. 5. *Rime*, CXXV, CXXVI, CXXIX.

potrebbe uno dire dunque: il Petrarca non è grazioso. E un altro potrebbe rispondere che que' parecchi non guardarono poi mai quel poeta o rattenuti dalla paura d'imbrattarsi della ruggine di certe frasi, di certe rime (di che si è dianzi fatto cenno), o di rabbrividire fra il platonismo poiché lor fu detto che il libro è vecchio assai, e che è tutto d'idee ancor più vecchie: ma lo guardino una volta, e la paura si cangerà nel più vivo e più dolce de' desiderii.

Se mi si chiede perché io apra un luogo fra questa schiera a Franco Sacchetti, io chiederò che mi si nomini un prosatore nostro il quale grazieggi come fa costui nelle sue novelle. Gli sta a fianco l'Ariosto nella poesia, più degno ancora di essere comparato co' Greci che non co' Latini; avendo originalmente maneggiato qua e là tutti e tre i colori del grazioso, oserei dire, con unico esempio; perciocché il La Fontaine non volle o non seppe abbastanza comporsi al grave, emulo però del ferrarese nel far sempre con somma avvenentezza, e non parer mai di fare. Dove non avesse egli scritto che la sola favola delle *Canne*,[1] da lui stesso preferita a tutte le altre sue, già sarebb'egli, com'è, il poeta della natura e delle grazie. A queste e a quella carissimo è stato ancora in questi dì un italiano, il quale se avesse potuto liberarsi più spesso da' ceppi in che lo strinse il cattivo altrui gusto, non so chi non godrebbe di accordargli le prime palme: dico il Goldoni. E sventuratamente pochi mi avranno indovinato: ma se alcuno vorrà pigliar meraviglia di tanta opinione che io ho di lui, io la prenderò che tale opinione non sia quella di tutta Italia. Nelle commedie veneziane, dove è il fior più soave di quel giocondo dialetto, massimamente incontriamo scene in cui si direbbe che parlino tra loro sotto finti nomi Teocrito e Plauto, ma Plauto fatto e verecondo e soave.

Rispetto alle arti, n'è appena conceduto vaggheggiar qualche ombra delle attrattive de' pennelli greci, esaminando i pochissimi avanzi a noi pervenuti delle antiche pitture. Una di quelle che fatte sul muro furono trovate in Pompei, e che ora custodisconsi nel R. Museo di Portici, rappresenta alcune ballerine:[2] la grazia le caratterizza; le due massimamente che tengonsi per mano; quelle poi che appariscono coverte di un velo trasparente, offrono all'oc-

1. *favola delle Canne*: credo che alluda alla favola, già citata con lode nel *Saggio sopra la favola* (qui a p. 807), *Le chêne et le roseau*. 2. *alcune ballerine*: oggi nel Museo Nazionale di Napoli.

chio un miracolo di avvenentezza nelle pieghe del velo stesso. Quale idea dovremo comporci di quel quadro d'Apelle fra gli altri rappresentante Venere nell'atto di sorgere dalla spuma del mare, e che con una mano sostenta le trecce bagnate dall'onde?[1]

Malgrado il concetto del Lomazzo, il quale volendo un Adamo disegnato da Michelangiolo e colorito dal Tiziano, avrebbe pur voluto un'Eva disegnata da Raffaele e colorita dal Coreggio,[2] riconosceremo l'ingegno di quell'uomo divino[3] come specialmente conformato a questo carattere. Quindi ne fregiò qua e là que' lavori stessi, dove sollevavasi alla grandezza e alla maestà, le quali due è noto che non conseguì veramente prima che il Bramante non gli avesse svelate le idee magnifiche di Michelangelo: né già poté mai, per molto che tentasse, superare Lionardo da Vinci in un certo fondamento terribile di concetti, benché lo si lasciasse tanto addietro nell'aria delle teste e nel dar grazia alla figura; a quel modo appunto che Virgilio a somigliante riguardo e per somigliante cagione si rimase al di sotto di Omero. Ben mostra egli quel che possa la grazia nelle sue mani sia negli andari de' panni, sia nella sfilatura de' capelli, sia nel dare qualsivoglia affetto all'aria delle sue teste: lo mostra allorché mette celatamente l'anima sul volto alle diverse sante vergini che dipinse, a S. Cecilia[4] singolarmente, dove in oltre quelle canne d'organo rovesciate sono e pittura e poesia squisitamente anacreontica e virgiliana. Nelle *Sibille*[5] la Tiburtina quanto non dà nel grazioso! e tutti due i caratteri di questo brillano quivi negli angeli in alto diversamente atteggiati; i quali caratteri o gradi sono anche più manifestamente impressi ne' tre personaggi della *Madonna della Seggiola*; e nel S. Giovannino lo scherzevole è sì incantatore che nulla più. Nella Madonna incisa dal Du Flos sull'originale ch'è in Francia,[6] che

1. I Greci dissero questa Venere «Anadyomene»: V. Plin., [*Nat. hist.*], lib. 35, [x, 36]; Cic., [*De*] *offic.*, lib. 3, [II, 10] e *Epist. fam.*, *Ad Lent.*, lib. 1, [IX, 15]; Ovidio, *Amorum*, lib. 1 e 14, [33], B. 2. Cfr. Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, Ponzio, 1590, p. 60: «bisognerebbe che l'Adamo si dasse a Michel Angelo da disegnare, a Tiziano da colorare, togliendo la proporzione e convenienza da Rafaello, e l'Eva si disegnasse da Rafaello e si colorasse da Antonio da Coreggio». 3. *quell'uomo divino*: Raffaello. 4. *a S. Cecilia*: nel quadro *Santa Cecilia* (1515) della pinacoteca di Bologna. 5. *Nelle Sibille*: nell'affresco del Collegio del Cambio di Perugia, la cui attribuzione a Raffaello è però contrastata; o, più probabilmente, in quello della chiesa di Santa Maria della Pace in Roma. 6. *Madonna ... Francia*: ritengo che alluda alla *Ma-*

non dicono al cuore le mani e un piè del Bambino! È in quante altre Madonne lo scherzevole e il *vago*, come in quella che descrive il Vasari tenersi fra le gambe un putto, a cui S. Giovannino tutto gioioso porge un uccello con leggiadrissima attitudine di amorevole semplicità puerile.[1] È il grave e il *vago* nei volti tutti della Vergine, ne' quali espresse con sì naturale facilità e la divinità e la modestia ad un tempo! Nel *Cristo morto*[2] è senza esempio il grave nelle teste di tutte le figure piangenti: né fu mai pianto così grazioso.

De' personaggi sopra i quali il Coreggio[3] nel *S. Girolamo*[4] diffuse quella sua soavissima luce, chi parlerà abbastanza? La sola testa della Maddalena è la più graziosa cosa che sia al mondo. Degli angioli dipinti da costui ben fu detto che par che sieno piuttosto piovuti dal Cielo, che fatti dalla mano di un pittore. Come possiamo vedere in un'oda di Anacreonte un quadro di Coreggio, così un'oda di quello in un quadro di questo: «Era in una sua Venere un paese mirabile; ed oltre di ciò capelli sì leggiadri di colore e con finita pulitezza sfilati e condotti, che meglio di quelli non si può vedere. Eranvi alcuni Amori che delle saette facevano prova su una pietra; quelle d'oro e di piombo lavorate con bello artificio; e quel che più grazia donava alla Venere, era un'acqua chiarissima e limpida che correva fra alcuni sassi e bagnava i piedi di quella e quasi nessuno ne occupava».[5] Io cercherò di entrare più

donna degli Orléans, ora nel Museo Condé a Chantilly; Claude-Augustin *Duflos* (1700-1784), incisore francese. 1. *quella . . . puerile*: la *Madonna del Cardellino* (1506), che si trova agli Uffizi. 2. *Nel Cristo morto*: nella *Deposizione* (1503-1507) della Galleria Borghese. 3. Come può mettersi insieme la grazia di Raffaele con quella del Coreggio? L'uno è di una perfezione che non esclude l'idea dello studio, l'altro tutto il contrario. Potrebbe forse dirsi che nell'uno regnò nel carattere delle «teste», cioè in Coreggio; nell'altro nelle parti de' «nudi», e che Coreggio fu principe nella grazia vaga: difatti le articolazioni delle mani del Coreggio sono di una eloquenza aggraziatissima. Né Raffaele adunque, né Virgilio, né Petrarca ebbero questo genere di grazia, che fu di pochissimi. Voltaire dette perciò ad ogni arte la sua grazia (B.). Allude alla voce *grâce* scritta dal Voltaire per l'*Encyclopédie*, in cui si distingue la grazia della pittura e della scultura da quella della eloquenza e della poesia. 4. *nel S. Girolamo*: nella *Madonna di san Girolamo* (1527-1528) alla Pinacoteca di Parma. 5. Vasari, *Vita di Antonio da Coreggio* (B.). Cfr. *Vite* ecc., a cura di C. L. Ragghianti, II, Milano, Rizzoli, 1942, pp. 45-6. Il Bertola riproduce il passo vasariano con qualche lieve variazione. Il quadro a cui si allude è la *Danae* (non Venere), che si trova alla Galleria Borghese di Roma.

addentro ad un'altra inarrivabile fattura di questo pennello, con gran rischio però di smarrirmi. Nella *Madonna della scudella*[1] il Bambino movesi in due sensi: la metà inferiore del corpo gira all'opposto del volto della Vergine Madre, e l'altra superiore lo va anzi cercando, donde nasce un effetto meraviglioso: perciocché si viene a mostrare nel divin figlio amorosissimo una certa brama di rinvenir gli occhi e il volto materno col superare ch'egli fa in una maniera insolita e risoluta la precedente natural tendenza di sua persona piantata tutt'all'opposto di quel che si vorrebbe in tal atto. Cresce l'effetto tuttavia pel ricevere che fa il Bambino colla destra alcune frutta che S. Giuseppe distacca da un albero con una mano e che coll'altra vien inoltrando verso la Sposa. Questa è a sedere, e più che la guardi, più ci vedi tutto il paradiso nel volto: non è possibile mostrare maggiore abilità in una facetezza che sembra escluderla. Travedi in Lei una dolce compiacenza nata già da alcun tempo: non dimostra punto quella scossa che reca un piacere improvviso, ma di corta durata: eccesso in cui avrebbe dato ogni altro pittore al quale non fosse stata domestica la grazia.

Quante cose non fa egli intendere questo quadro, le quali non promette? Qual cleganza, quale affetto sta sotto una specie di velo, come se il pittore non avesse pensato a mettervi dentro né l'una né l'altro? E ben è qui dispiegata la grazia, se non è difinita.

Il Parmigianino là dove non pensò di voler essere grazioso, è tale a meraviglia; soprattutto nel quadro della *Madonna della rosa*.[2] La *S. Agnese* del Domenichino, quadro ch'è in Inghilterra,[3] e di cui abbiamo una bella stampa dello Strange,[4] non può non ricordarsi: le mani giunte della santa, gli occhi rivolti al Cielo, l'angioletto a' suoi piè che accarezzando un agnellino appoggia il mento al collo del medesimo, e un piè dell'angioletto, e lo stesso abito della santa ripiegato alla cintura sono un felice composto dello scherzevole e del vago, tutto vaghezza e innocenza. Nella scuola che Lionardo da Vinci stabilì in Milano si distinse poi per questo attraentissimo carattere Bernardino Luvini ben degno di essere

1. *Madonna della scudella*: compiuta nel 1529-1530, ora nella Pinacoteca di Parma. 2. *Madonna della rosa*: dipinta nel 1527, ora nella Galleria di Dresda. 3. *in Inghilterra*: precisamente nel castello di Windsor. 4. Robert *Strange* (1721-1792), incisore inglese.

più noto che generalmente non è, e il cui solo S. Giovannino, che vedesi nell'Ambrogiana di Milano, ha una movenza ingenua, cara oltre ogni dire, e furtivamente affettuosa.

Rispetto alla scultura, agevole a chichessia è il distinguere come e nella *Venere de' Medici* e nel *Morfeo* della villa Pinciana[1] e nell'*Apollo di Belvedere* e nelle figlie di Niobe si annidi la grazia, ivi la vaga, qui la grave. Così ancora nel *Pane Farnesiano*[2] che insegna a suonar la siringa, dove è un avvenentissimo atteggiamento del discepolo, di desiderio e di timore nel volto non meno che nelle mani.

A questo amabil carattere non pare che i moderni scultori abbiano posto tanto amore come i pittori, vaghi più assai del grande e del maestoso, più ancor disperando per avventura di raggiungere in quello gli antichi. Tuttavia veggiamo marmi parecchi rammorbiditi dall'arte moderna fino a grazieggiare con somma soavità. In Roma tale è la statua di S. Teresa;[3] tali le due donne a un sepolcro del Vaticano di Guglielmo della Porta:[4] tali la S. Susanna nella chiesa di Loreto,[5] e nella chiesa dell'Anima i puttini piangenti intorno a un monumento sepolcrale,[6] opere dello scalpello di Francesco Quesnoy[7] detto il Fiammingo. Questo stesso scalpello, che parve esser posto in fra le dita dalle Grazie, empié del caro lume di queste la cappella Filomarino nella chiesa de' SS. Apostoli in Napoli:[8] sono alquanti angioletti che fan musica: i lor volti e le lor mani pigliano atteggiamento dalla più pura avvenentezza: ma quello fra gli angioletti che posa la destra sul ginocchio del vicino e la mossa della testa di questo danno supremamente nel coreggesco.

Tra i compositori di musica ci si affaccia il primo quegli che

1. *Morfeo della villa Pinciana*: allude probabilmente a *Il sonno* o *Cupido dormente* dello scultore Alessandro Algardi (1602-1654), nella Galleria Borghese di Roma. 2. *Pane farnesiano*: il gruppo di *Pan e Olympos*, ora nel Museo Nazionale di Napoli. 3. *la statua di S. Teresa*: l'*Estasi di santa Teresa* del Bernini (1616), che si trova a Roma in Santa Maria della Vittoria. 4. *le due donne . . . della Porta*: la Giustizia e la Prudenza, effigiate ai piedi della tomba di Paolo III, in San Pietro, da Guglielmo della Porta (morto nel 1577). 5. *nella chiesa di Loreto*: cioè di Santa Maria di Loreto, in Roma. 6. *nella chiesa . . . sepolcrale*: nella chiesa di Santa Maria dell'Anima in Roma, intorno alla tomba di Adriano Vryburch. 7. François du *Quesnoy* o Duquesnoy (1594-1642), scultore fiammingo, lavorò molto in Italia, subendo l'influenza del Tiziano, dell'Albani e del Bernini. 8. *la cappella . . . in Napoli*: precisamente nel bassorilievo dell'altare.

in quest'arte può dirsi Anacreonte e Coreggio: come in que' due più chiaramente riluce quanto dicemmo delle possenti attrattive del grazioso: perciocché, malgrado le rivoluzioni del gusto musicale, le composizioni del Pergolesi sono tuttavia la delizia di tutti gli orecchi. Il p. Martini,[1] ricopiato poi in questo luogo dal Saverien, qualifica di viziosa medesimezza i motivi dello *Stabat* e quelli della *Serva padrona*: confondendo quel grand'uomo, non si sa come, i motivi collo stile, il quale senza dubbio pergoleseggia da per tutto. Nello *Stabat* è un celeste misto del grave e del vago. Deh come mai certa sprezzatura, cert'aria furtiva sì nell'eleganza che nell'affetto modificano, per così dire, ogni nota! Quale immenso ma placidissimo giro non fa egli fare alla nostra anima per varie strade di affetti, pur non mostrando di voler pigliarla di mira, non che signoreggiarla! anzi par che vi trascorra non sol con modestia, ma ancora con negligenza. E l'*Olimpiade*? La sparse parzialmente d'ogni soavità di tacita persuasione; e nel *Se cerca, se dice*[2] occultamente trasparisce l'amico in mezzo ai sospiri e alle smanie dell'amante, con un artifizio sommamente furtivo di eleganza e di affetto. Le sue cantate ancora grazieggiano qua e là: se non che è chiaro aver egli voluto sbizzarrire nelle medesime con vari caratteri, or fino, or dilicato, or gentile, or voluttuoso: modello finalmente della grazia scherzevole nella *Serva padrona*.

Emulava i talenti del Pergolesi Domenico Taradella,[3] morto alla età di 22 anni per rammarico preso allorché comparve lo *Stabat*. È autore della eccellente musica della *Merope*,[4] alcune scene della quale sono state messe a sacco da molti ma oscuri maestri posteriori: ma con poco frutto; perciocché mal si copia la grazia. Ne avvertono quelle scene che il Taradella, ben conoscendo il valore del Pergolesi, poco o nulla conobbe il suo proprio.

Fra i compositori de' nostri dì Paesiello è quegli che ha mostrato di voler andare più da presso al Pergolesi: infiniti suoi motivi hanno un'aria di grazia che innamora. La fuga che, ancorché bella, è, dice Rousseau, l'«ingrato capo d'opera d'un buon armonista»,[5]

1. Giambattista *Martini* (1706-1784), autore di una erudita *Storia della musica* e di numerose altre opere di teoria e critica musicale. 2. *Se cerca, se dice*: la famosa arietta dell'*Olimpiade* del Metastasio, che servì da libretto all'opera del Pergolesi. 3. *Domenico Taradella*: Domingo Terradellas (1713-1751), morto suicida (ma a trentotto anni, non a ventidue), musicista spagnolo, educato e vissuto in Italia. 4. *Merope*: rappresentata a Roma nel 1743. 5. Cfr. la voce *Fugue* del *Dictionnaire de musique*:

diviene nelle mani di Paesiello il capo d'opera del sentimento; e si direbbe che le Grazie gli sono allato ogni volta che incomincia a scrivere, e che poi lo abbandonano in seguito e lo lasciano solo: ond'è che di mezzo a un fonte d'acqua pur dolcissima sorge non so che d'amaro che t'ange fin tra' fiori.[1] Egli è il Parmigianino, come l'altro il Coreggio di quest'arte: passiamo a dire del Raffaele,[2] nel quale giunse al più alto grado la perfezione che sarà largamente vendicata dalla posterità d'ogni oltraggio che possano averle fatto gl'imperiti e i parziali. *La buona figliuola* è nello scherzevole a proporzione ciò ch'è lo *Stabat* nel grave e nel vago. E in quante opere serie il grave! che delizioso oscillar non fa l'anima accarezzata dal secreto affetto e dalla semplicità di quell'aria[3]

Alla selva, al prato, al fonte!

Quel suo canto, privo quasi di ogni armonia istromentale e che erra solo da lui, ben manda agli occhi anche de' meno veggenti la semplicità e la natura.

Peccato che il sentimento di una straordinaria disposizione a tutti i generi del comporre abbia più d'una volta indotto questo grand'uomo a scrivere unicamente per l'intelletto! Ci è stato così sottratto non poco di ciò:[4] mentre egli più che alcun altro de' suoi contemporanei era stato dalla natura destinato a scrivere per l'immaginazione e pel cuore. Ma che? ancora diresti che mentr'egli fugge studiatamente le Grazie, queste corron dietro al Paër lor favorito, ed osano quasi rimescolarsi per amore di lui fra le spine del più aspro e ruvido contrappunto.[5] Con non maggior

«on peut dire qu'une belle fugue est l'ingrat chef d'oeuvre d'un bon harmoniste» (in *Oeuvres*, VII, Paris, Hachette, 1906, p. 122). 1. «... medio de fonte leporum / surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat», Luc[rezio, *De rer. nat.*], lib. 4, v. 1126 (B.). 2. *del Raffaele*: cioè del Paër (nominato più avanti), la cui grazia, nella musica, corrisponde a quella di Raffaello nella pittura. Ferdinando Paër (1771-1839), che diventerà poi successore dello Spontini a Parigi, compose soprattutto opere liriche, tra cui *La buona figliuola* e la *Griselda*, ricordate più avanti dal Bertola. 3. I Francesi traducono il nostro *andante* per *grazioso* [*gracieux*]; è meraviglia che il Rousseau, che ciò ancora ripete, non se ne maravigli: giacché come può profanarsi così questa voce? E come può dirsi poi che un tal movimento è un di quelli che posson essere «saisis et rendus par tous les musiciens»? (B.). Cfr. Rousseau, nelle voci *Andante* e *Mouvement* del *Dictionnaire de musique* (in *Oeuvres*, ed. cit., VI, 1909, p. 348; VII, 1906, p. 177). 4. *di ciò*: cioè, della sua grazia. Il Gamba corregge in «da ciò». 5. Segnatamente nella *Griselda*, messa in iscena a Venezia nel teatro di San Samuele nel 1793 (B.).

fedeltà, io credo, avrebbero corteggiato Anacreonte, dove a questo fosse dato a distendere un trattato di fisica o di morale.

VI

Tali sono i classici esempi che io ho stimato doversi principalmente allegare della grazia. Intorno a' quali inculcherò ancora quell'avvertenza, cioè che si è mirato a far soltanto menzione di quegli scrittori ed artefici i quali ebbero l'animo privilegiatamente conformato alla medesima; e si coltivarono e si mantennero parzialmente un così prezioso dono. Né i giudizi però son miei; siccome non direi mia, qualunque ella si fosse, la diffinizione, perciocché se in questa si epiloga la sostanza delle migliori altrui idee, in quelle si raccoglie il sentimento di quanti hanno occhi ed orecchi non impediti da prevenzione. Meriterò unicamente riprensione per non aver esposto e distinto con lucidezza ed allacciato con armonia ciò che ho pigliato ad imprestanza: se non che intendendosi da ognuno la difficoltà di vincere colla perspicacità delle parole e coll'accuratezza dell'ordine il restio di certe intime, sfuggevoli e troppo svariate cose, io potrei essere anche più compatito che ripreso.

Che se avessi pur lasciato da banda alcuno cui la grazia si tenga da vero per un de' suoi, non è qui nessun fallo a danno degl'intendenti, e a quello degl'idioti è leggero.

Mi stimerei bensì lodatissimo, dove queste poche osservazioni eccitassero acuti e leggiadri ingegni a più felici ricerche sopra materia tanto rilevante per le lettere e per le arti. Ma dove ancora questo picciolo scritto non fosse atto a trar da altrui alcuna scintilla, poiché ad altro già non aspiro, io non mi pentirei del medesimo. Sì, gli studi di questa così amena e venusta indole vagliono a crear per noi quasi un mondo incantato, ove entriamo a ricrearci, allorché quello in cui viviamo c'infastidisca o ci turbi; un mondo nel quale sopra tutti gli oggetti così brillano la calma, l'ilarità, la vaghezza, che ne sentiamo amabilmente il riverbero fino al fondo dell'anima: e questo piacere direi quasi sì filosofico, e tuttavia sì facile a conseguirsi da' mediocri uomini, appena vuol cedere a quello di che la gloria inebria i più grandi.

FRANCESCO TORTI

NOTA INTRODUTTIVA

«Noi ci siamo conosciuti, signor cavaliere, da lungo tempo... Noi abbiamo amato insieme le lettere, la poesia, i poeti, e soprattutto i grandi poeti: noi abbiamo meditato insieme sopra le bellezze di quest'arte divina: l'abbiamo considerata nella sua origine e ne' diversi cangiamenti del gusto italiano nel corso progressivo di cinque secoli: e queste interessanti ricerche hanno formato per qualche tempo fra noi il letterario argomento d'una animata corrispondenza.» Con queste parole, nel *Dante rivendicato*, il Torti ricordava al Monti, che sembrava essersene completamente dimenticato, la fervida amicizia che li aveva legati tanto tempo prima, ma che per lui, ancora dopo quarant'anni, rimaneva sempre l'esperienza decisiva della sua carriera di letterato e di critico. A questa esperienza il Torti, benché giovanissimo ed oscuro, non era giunto del tutto sprovveduto. Nato il 30 settembre del 1763 a Bevagna, nell'Umbria, da una famiglia di agiati possidenti, era stato inviato ancora giovinetto dalla madre, originaria di Camerino, a studiar legge nell'università di questa cittadina, dove aveva potuto seguire le lezioni dell'ex-gesuita spagnolo Ludenna, il quale gli aveva ispirato – come egli stesso ricorda in un breve profilo autobiografico – «un ardore vivissimo per la metafisica, che non l'ha mai abbandonato». E ancora aveva pubblicato, a vent'anni, un poemetto di argomento biblico, l'*Erodiade*, più tardi rifiutato. Ma certo è solo a Roma, dove egli era passato nel 1783 per far pratica d'avvocato, e in particolare attraverso l'amicizia col Monti, che il Torti scopre veramente e la grande poesia e la sua vocazione di critico, e si orienta verso quel gusto al quale si manterrà poi sostanzialmente fedele per tutta la vita. Quali siano i testi poetici e critici su cui si forma questo gusto, si può trarre almeno in parte dalle testimonianze fornite dal Torti medesimo: le opere del Monti, anzitutto, allora nel momento più fresco e fecondo del suo eclettismo, attento a blandire i gusti del neoclassicismo romano ma aperto alle aure del preromanticismo europeo, e in particolare la *Bassvilliana*, che l'autore inviava canto per canto all'amico, tornato nel 1786 a Bevagna, ricevendone entusiastiche annotazioni critiche; e poi la *Bibbia*, Ossian, Gessner e gli altri lirici tedeschi appena tradotti dal Bertola, ma soprat-

tutto Dante, al quale il giovane letterato umbro rivolge la sua attenzione, come egli stesso più tardi dichiarerà, sotto la suggestione della *Bassvilliana*, e su cui egli scrive il suo primo vero lavoro critico, un saggio rimasto inedito, ma che costituirà il nucleo del capitolo dantesco del *Prospetto del Parnaso italiano*. Dal Monti gli viene altresì qualche suggerimento nel campo dell'estetica e della critica: il consiglio, per esempio (in una lettera dell'agosto 1792), di leggere il Gravina e l'Addison; ma fin da allora il Torti dovette studiare senza dubbio per suo conto altre opere del genere, fra cui certamente qualcosa del Cesarotti, se egli, nel già ricordato profilo autobiografico, rammenta come nelle amichevoli discussioni col Monti opponesse all'esclusivo entusiasmo di questo per Dante il concetto (tipicamente cesarottiano) della «universalità del bello della natura, sempre prodigiosa nella sua immensa varietà».

Questa formazione abbastanza ben definita in senso preromantico deve essere tenuta presente per poter valutare, nei suoi caratteri e nei suoi limiti, la prima e fondamentale opera critica del Torti, il *Prospetto del Parnaso italiano*, composto durante gli anni successivi al ritorno a Bevagna, quando erano ancora vivi e operanti i ricordi dell'amicizia e della corrispondenza col Monti, e pubblicato fra il 1806 e il 1812. Concetti preromantici, e più esattamente illuministici ma accolti e accentuati dal Preromanticismo sono i punti programmatici che l'autore espone nella prefazione e nell'introduzione dell'opera. Tale è il proposito, espresso fin nella citazione del frontespizio («Pauci quos aequus amavit Jupiter»), di distinguere i veri poeti, i «geni originali», dalla moltitudine dei loro servili imitatori e in genere dei «mediocri» che usurpano il nome di poeti: un proposito che, mentre si riallaccia al giovanile interesse per i «grandi poeti», ha dietro di sé tutta una tradizione nella critica settecentesca, a cominciare da quella arcadica: come il Torti del resto non ha scrupolo di riconoscere, richiamandosi – piuttosto che ai Verri, al Baretti, al Cesarotti – alla condanna pronunciata dal Muratori, nella *Perfetta poesia*, contro «l'immensa schiera» di coloro che si erano limitati a «copiare» e a «travestire» i concetti e i sentimenti del Petrarca; alle deplorazioni dell'Algarotti, sdegnato della «superstiziosa mania che teneva servilmente attaccati gl'ingegni nazionali all'imitazione di un sol genere»; e alla «pretesa» bettinelliana di «disingannare ar-

ditamente gli italiani troppo prevenuti della loro gloria poetica». Ma tutto settecentesco è altresì (come ha osservato il Fubini) il criterio a cui egli dichiara di attenersi allo scopo di effettuare tale distinzione, e che consiste nel respingere sia il pedantismo e l'erudizione, sia le valutazioni distorte da pregiudizi retorici o regionalistici, o comunque influenzate da preferenze parziali, e nel fare appello, invece, al giudizio del «pubblico», «giudice naturale dell'opere di gusto», ad un pubblico il più vasto possibile, non solo italiano, ma europeo, a quel «senso comune», insomma, di cui il critico non vuol essere che l'interprete accorto e sensibile, secondo il principio fatto valere, fin dai primi del Settecento, dal Dubos, e accolto poi dai migliori rappresentanti della nostra critica illuministica. E ancora al Dubos, e alla tradizione estetica che da lui muove, risale quel concetto di «interesse» in cui viene concretamente a precisarsi il giudizio del pubblico e del critico, e a cui il Torti si richiama, si può dire, in ogni pagina della sua opera. Di questo concetto egli dà a volte definizioni tutte sensistiche, intendendolo, proprio come il Dubos, quale capacità di suscitare nell'animo del lettore una piacevole agitazione che lo liberi dalla noia; ma non escono fuori dai confini del pensiero e del gusto settecentesco neppure altre pagine teoriche più avanzate, come quella contenuta nel capitolo (riportato anche in questo volume) sull'Ariosto, e in cui si distingue dall'«interesse» proprio della poesia classica e fondato sulla rappresentazione dei «tratti più decisi e più marcati» delle passioni, un altro e più complesso tipo di «interesse», caratteristico dei moderni, un «genere di patetico più toccante, più universale, più energico e più sublime», come quello che nasce dal vedere «la virtù sensibile in preda alla passione e in contrasto con essa», «un'anima tormentata da cento passioni differenti, la quale riagendo sopra se medesima comprime tutte le molle della sensibilità, e fa risultarne quel torbido cupo e lacerante da cui ci sentiamo sì vivamente penetrati», lo «sforzo grandioso di un cuore... che sacrifica le sue più dolci inclinazioni al dovere e la passione alla virtù», il «combattimento sublime ed animato dei grandi interessi e delle grandi passioni, che urtandosi e rispingendosi a vicenda agiscono nell'anima dello spettatore con pari energia, e formano di diverse opposte e profonde sensazioni un luminoso teatro di virtù, d'umanità, di grandezza». In realtà, leggendo una pagina come

questa e altre simili, malgrado vi si parli tanto di passione e di contrasti, viene spontaneo di pensare non tanto al Vico o ai romantici, quanto al Cesarotti e al Monti; a quell'ideale di un «patetico» interessante, vario, moderno ed educativo a cui si richiamano gli scritti teorici e critici del primo, e insieme a quel gusto un po' facile ed esteriore del grandioso, dell'energico, del drammatico, che caratterizza l'opera poetica del secondo, e in particolare quella *Bassvilliana* che aveva ispirato al Torti le sue prime osservazioni critiche. Ma il merito dell'autore del *Prospetto del Parnaso italiano* non consiste nell'aver superato sul piano della teoria e neppure su quello del gusto i confini del Preromanticismo, quanto piuttosto nell'aver impresso al criterio preromantico di «interesse», nella particolare accezione tra sensistica, cesarottiana e montiana che assume in lui questo termine, un rilievo unico, nell'averne fatto, cioè, il principio fondamentale in base al quale procedere alla sua revisione dei valori della nostra letteratura. Questa revisione è condotta con un atteggiamento di vivace e fervida baldanza, di istintivo «abbandono» alle fresche impressioni della lettura, più che con meditata e metodica cautela, atteggiamento certo accentuato dalla atmosfera tutta provinciale in cui il Torti scrive la sua opera, fra i ricordi dei giovanili entusiasmi e senza il controllo esercitato da scambi di idee e di giudizi con altri lettori e studiosi: così che non di rado gli capita di incorrere in vere e proprie dimenticanze, per esempio del Poliziano e delle *Odi* pariniane, ovvero di indulgere ad apprezzamenti affrettati e ingenui, quali la sbrigativa stroncatura del Pulci e del Boiardo, e per contro la sopravvalutazione di un Minzoni, di fronte al quale confessa di sentire «una specie di costernazione e di sbalordimento», o l'ammirazione incondizionata per il Metastasio, per «l'immortale» versione cesarottiana, per il Monti della *Bassvilliana*, senz'altro paragonato a Dante. Ma bisogna poi riconoscere che proprio questo spirito di baldanzosa e fresca sicurezza gli consente di estendere spregiudicatamente l'applicazione del suo criterio anche a quegli scrittori e a quei fenomeni letterari, nella cui interpretazione e valutazione i precedenti critici settecenteschi erano più o meno consapevolmente frenati da pregiudizi classicistici o razionalistici, e di giungere quindi, per tale via, a giudizi che, mentre costituiscono l'ultimo e più radicale punto d'arrivo della critica preromantica, anticipano spesso nei risultati, se non

nello spirito, quelli della vera e propria critica romantica dal Foscolo al De Sanctis.

Un primo e assai notevole esempio del metodo e dei risultati della revisione critica del Torti si incontra subito nel capitolo dedicato a Dante, con cui il *Prospetto del Parnaso italiano* si apre. Scorrendo questo capitolo e osservando con quanta positiva simpatia si insista sulla «originalità» e sul contenuto appassionato della poesia dantesca, si potrebbe pensare che abbiano agito nel Torti dirette suggestioni vichiane. In realtà, guardando più attentamente, ci si persuade che di veramente vichiano c'è poco o nulla. Dante non vi è affatto rappresentato come il poeta della «barbarie» medioevale, anzi come colui che per primo reagisce al «gusto arido e bizzarro del genio gotico», non senza tuttavia risentirne, almeno in parte, «la trista e inevitabile influenza», apparendo anche egli, sia pure a tratti, «in preda al grottesco ed al bizzarro» e spesso «cupo, ineguale, slegato». Quanto, più generalmente, il Torti sia lontano dal mito del poeta «primitivo», è poi chiaramente dimostrato dalla sua preoccupazione di mettere in evidenza, accanto a «quel terribile» e a «quel fiero» che pur riconosce come «tuono naturale» della musa dantesca, anche quei luoghi in cui si scorge «riunita la grazia e la delicatezza di Gesner alla sublimità di Milton», o addirittura «una facilità e morbidezza di colorito» superiore a quella stessa del Petrarca, «tanto celebrato per il poeta della dolcezza».

L'effettiva novità del Torti consiste invece nell'aver esteso e approfondito, attraverso una più abbandonata e spregiudicata applicazione del criterio di «interesse», il riconoscimento, già presente in forma limitata nella critica illuministica e preromantica (per esempio nel Bettinelli), del «patetico», del «drammatico», del «grandioso» dantesco, e più particolarmente nell'aver indicato (svolgendo forse suggestioni graviniane) come motivo centrale di questa patetica e drammatica grandiosità «l'ardita e felice idea di tutto riferire alla storia del suo secolo, e di far servire la pittura dell'altro mondo a rilevare gli eccessi e la malvagità di questo», l'idea insomma di avere scelto un argomento capace di eccitare al più alto grado, per la sua bruciante attualità, «l'interesse e l'attenzione de' suoi contemporanei». Ed è proprio per questa via che egli riesce a giungere alla geniale affermazione che la «*Divina Commedia* non è, per così dire, che lo sviluppo ed il comento del-

le... avventure pubbliche e private» di Dante, e che «invano vorremmo noi riempirci delle qualità del poeta, se prima non abbiamo analizzato l'uomo politico ed il cittadino»: ad un riconoscimento, insomma, ben più netto che nei suoi predecessori settecenteschi e nel Vico stesso, dell'ispirazione autobiografica, e più precisamente politico-morale, del poema dantesco.

Da un impiego ardito ma conseguente del criterio d'interesse nasce anche la spregiudicata stroncatura della lirica amorosa petrarchesca, stroncatura certo criticamente assai discutibile, ma storicamente notevolissima poiché rompe decisamente con l'ossequio tributato al poeta anche dai più avanzati critici illuministici e preromantici, anticipando invece in forma clamorosa le riserve dei romantici dal Sismondi al De Sanctis. Il difetto veramente grave del Petrarca, afferma infatti il Torti, è proprio nell'aver «mancato nel punto più essenziale, qual è quello di interessare», nell'aver cioè non soltanto trascurato di rispettare la legge della «varietà», ma anche e soprattutto nell'aver espresso il suo amore per Laura in forma astratta, metafisica, sofistica, sforzata, seguendo i dettami del «platonicismo» e della «cavalleria» in luogo di offrire, aderendo alla «natura», quei «dettagli», quegli «aneddoti», quei «piccoli fatti», quelle «descrizioni minute», quegli «urti di affetti, di sentimenti, di trasporti, quelle scene d'anima e di movimento», che soli possono veramente alimentare «l'interesse del cuore». Né contrasta, a ben guardare, con il gusto che ispira questi giudizi, la ammirazione che il critico manifesta per le poesie politiche, in quanto in esse e solo in esse – egli afferma – «lo spirito del Petrarca naturalmente elevato e patetico si spande sopra questi grandiosi oggetti ["i grandi affari del suo secolo", "gli errori e le sventure"] con una nobile e incantatrice facilità: niente vi si scorge che annunzi lo sforzo e il raffinamento».

Dopo una così ardita revisione della fama poetica del Petrarca, meno sorprenderà la rude liquidazione dei petrarchisti quattrocenteschi e cinquecenteschi, nei quali tutti il Torti trova «l'istesso vuoto nell'idee, l'istesso languore del colorito, la stessa nullità di genio e d'immaginazione»; e neppure la netta eccettuazione, fra essi, del Casa per la sua «immaginazione forte ed energica, nemica della mollezza e dell'artificio», e per il suo stile «cupo e severo», che ne fanno «il *Petrarca selvaggio* del nostro Parnaso»: un giudizio e una definizione che parrebbero già di sapore ro-

mantico, se non venissero poi ricondotti nei loro limiti preromantici dalla preferenza accordata ad un sonetto come quello sopra la gelosia, la cui asprezza tende verso effetti di gustosa e un po' facile drammaticità.

Solo ad una troppo frettolosa considerazione va invece attribuita, come si è detto, la condanna del Pulci e del Boiardo, ai quali il Torti rimprovera non solo «le figure e i caratteri» che «non hanno né verità di costume, né imitazione della natura, né forza e grazia di sentimento», ma anche, senza farsi scrupolo di ripetere ed esagerare accuse di tipo razionalistico e classicistico, «mancanza di piano, sconnessione di fatto, anacronismi d'avventure», e «negligenza insopportabile» di stile.

Residui di valutazioni razionalistiche e classicistiche restano anche nel capitolo dedicato all'Ariosto: per esempio quando il critico si rammarica che il poeta si sia lasciato «sedurre dal gusto e dai pregiudizi del suo tempo che riguardavano l'antica cavalleria come l'istituzione più sublime dell'onore e dell'eroismo», e abbia così scelto un genere letterario «che manca della base essenziale del verosimile»; che abbia fatto «pompa inutile di un troppo gran numero di personaggi» e «moltiplicato indoverosamente una troppa quantità di azioni isolate», cadendo così in «un abuso di fantasia, in una intemperanza d'immaginazione, che soffoca il gusto e insulta il buon senso»; e infine che abbia «mancato di rispetto, in più luoghi dell'opera, al pudore e alla decenza». Nel complesso, tuttavia, questo capitolo costituisce una delle migliori testimonianze dei risultati a cui può giungere il Torti attraverso la fresca e spregiudicata lettura che gli è consentita dal suo gusto e da quel criterio di «interesse» in cui esso si risolve sul piano critico. Partendo, infatti, da questo punto di vista, egli si rende conto, anzitutto, del valore poetico che assume la «varietà» ariostesca, fino a giustificare per tale via la stessa scelta, poco prima deplorata, del genere cavalleresco e la violazione delle regole epiche, come mezzi provvidenziali a moltiplicare «mirabilmente le situazioni e gli avvenimenti» e a risvegliare «ad ogni istante l'interesse»; e a giungere, di qui, ad una definizione singolarmente acuta e anticipatrice (si ricordi che il Torti scrive nel 1806) della «positiva libertà fantastica» del poeta «come un autentico valore creativo» (Binni): «Il talento dell'intreccio e della combinazione è per verità portentoso nell'Ariosto. Il suo genio fecondo e creatore, quasi

librato al di sopra dell'universo, sembra presiedere a tutti i moti come a tutte le passioni degli uomini, e nella sua vasta immaginazione animando ed abbracciando un immenso circolo di cose, egli guida, per così dire, la natura per mano».

Ma forse ancor più importante è il forte rilievo che il Torti, nel suo tentativo di approfondire ulteriormente i motivi dell'«interesse» del *Furioso* e appoggiandosi alla digressione teorica a suo luogo citata, dà alla «profonda cognizione del cuore umano», al «nuovo patetico interessante» dell'Ariosto: un rilievo che, pur sempre entro i confini di una sensibilità e di un moralismo tutti settecenteschi e si direbbe metastasiani (accanto agli episodi di Olimpia e di Ginevra, è ricordato con particolare ammirazione il «grande e sublime contrasto» fra Leone e Ruggiero), è nuovo – anche se ha qualche precedente nel Baretti – proprio rispetto alla critica del Settecento, volta piuttosto ad insistere sull'agevole grazia e ricchezza della fantasia ariostesca.

Parimente l'aspetto notevole del capitolo dedicato al Tasso non è tanto la difesa del poeta contro le censure dei pedanti, motivo costante della critica illuministica, della quale il Torti ripete anche l'elogio alla unità e regolarità strutturale non che alla esattezza e precisione stilistica della *Gerusalemme*, quanto l'aver concentrato l'attenzione sul «patetico interessante» del poema, su «quel torrente di poesia animata e sentimentale» in cui «s'appassionano, s'infiammano, s'inebriano tutti i cuori gentili», e che il critico documenta attraverso vivaci e aderenti analisi degli episodi di Erminia fra i pastori, della morte di Clorinda, del colloquio fra Rinaldo e Armida: «patetico interessante», che invece il critico non riesce a trovare nell'*Aminta*, alla quale rimprovera sostanzialmente gli stessi difetti notati nella lirica petrarchesca, «il vuoto dell'azione e il languore dell'interesse».

Ma il campo dove la revisione del Torti fa le sue prove più felici, è la letteratura del Seicento. Qui, infatti, dove egli non si trova ad affrontare i complessi mondi poetici di un Dante, di un Petrarca, di un Ariosto o di un Tasso, ma solo una serie di scrittori sostanzialmente mediocri, il suo gusto, pur nei limiti che conosciamo, gli consente agevolmente di precisare, in termini che si possono definire senz'altro romantici, la condanna arcadica ed illuministica della letteratura di quel secolo, di sostituire cioè ad una svalutazione in nome del buon gusto e del buon senso o

della morale, qual è quella anche di un Baretti o di un Cesarotti, un giudizio negativo fondato sulla constatazione della mancanza di un genuino e schietto contenuto sentimentale. Che alla radice anche di questo giudizio ci sia un'esperienza non vichiano-romantica, come è sembrato al Croce, ma tutta preromantica, e precisamente di carattere, come sempre nel Torti, tra cesarottiano e montiano, è assai chiaramente comprovato dalle pagine, giustamente note, in cui il critico, prendendo evidentemente lo spunto dalla condanna in cui il Bettinelli e i classicisti in genere coinvolgevano senza distinzione i preromantici stranieri e italiani e i seicentisti, distingue con molta nettezza le metafore dello stile barocco da quelle non meno «iperboliche» di due testi esemplari del gusto preromantico, la Bibbia e Ossian: le prime impoetiche perché «non cercano che di brillare all'ingegno o di sorprendere lo spirito», le seconde invece poeticissime in quanto «provengono quasi sempre da un cuore bollente e da una fantasia esaltata dalla forza della passione e dell'entusiasmo».

Partendo appunto da questa notevolissima distinzione, il Torti giunge ad intendere come il vero difetto dell'*Adone* consista non tanto nei suoi «tratti lubrici» o nella «viziosità dello stile», quanto invece, come egli dice, nella mancanza «di quell'ardore vasto e profondo che sviluppa le passioni, crea i caratteri, anima i sentimenti; di quell'arte possente che si rende fin dal principio padrona del cuore, e lo trasporta e lo spinge fino all'ultime strette dell'emozione e della sorpresa», nella mancanza cioè (per tradurre, con una forzatura in realtà non grave, questa osservazione in termini più moderni) di una genuina e organica ispirazione sentimentale.

Per una via non diversa il Torti perviene a giudizi non meno notevoli, nella loro decisa limitazione, sulla lirica antimarinistica del Seicento, alla quale gli illuministi e persino un Salfi guardavano ancora con occhio benevolo, come quella che si era mantenuta libera dal «cattivo gusto» del secolo, preparando il rinnovamento arcadico. Anche in questo caso, infatti, il confronto con la lirica eroica e religiosa, per lui veramente genuina, di Ossian e dei *Salmi*, è sufficiente al critico per far giustizia di quella seicentesca, per ridurre entro più modesti confini il valore di poeti come il Testi, il Filicaia, il Guidi e per indicare la vena più sincera del pindarico Chiabrera nelle sue odicine amorose di imitazione

anacreontica. Applicando poi alla poesia comica il suo criterio dell'interesse, valutandola cioè in base alla presenza o meno di «quel grazioso piccante, quel *sale* attico, che è il risultato tutto insieme della facilità, dell'arguzia, della delicatezza e del buon senso», egli non esita a condannare in blocco tutta la letteratura burlesca ed eroicomica dal Quattrocento al Seicento: e se tale condanna, che coinvolge anche il Magnifico, il Berni, il Tassoni e il Redi, è senza dubbio affrettata e sbrigativa, essa resta pure criticamente assai notevole, come stimolo a rivedere, da un punto di vista meno letterario, più vivacemente umano, le troppo positive valutazioni della critica settecentesca.

Naturalmente, insistendo sulla genesi tutta preromantica di questi giudizi sul Seicento, così come di quelli sui secoli precedenti, non si vuole diminuirne l'importanza, quanto piuttosto precisarla con maggiore esattezza storica. Parimenti, solo tenendo presente l'effettivo nucleo di gusto da cui il Torti prende le mosse, sembra possibile intendere nei loro limiti ma anche nella loro concreta originalità le sue valutazioni degli scrittori del Settecento. Così, ad esempio, se il suo ideale di una poesia «interessante», ma in realtà aderente agli interessi di un «pubblico» dai gusti ancora tutti settecenteschi, patetica quindi ma non barbaricamente appassionata, educativa ma entro i confini di una moralità non rivoluzionaria, espressa in un linguaggio sensibile e facile, ma non integralmente individuale e popolare; se questo ideale non gli basta per giungere ad una valutazione della letteratura arcadica che possa dirsi romantica, esso però gli consente da un lato di isolare il nucleo sentimentale di quella letteratura con una sensibilità più acuta degli illuministi, volti piuttosto a sottolinearne la chiarezza e la precisione, e dall'altro di intenderne la poesia con una congenialità maggiore di quella dei romantici. Esagerato è senza dubbio il rilievo accordato ad alcuni poeti arcadici, allo Zappi, al Frugoni, al Savioli e soprattutto al Metastasio. La sua ammirazione però si risolve non in elogi accademici, ma in circostanziati ritratti critici. «Io non dirò» afferma per esempio a proposito del primo «che Zappi è poeta di sentimento nel senso che lo sono Ossian, Young, Gessner, ec.; ma egli ispira una sì gaia sensibilità, una sì galante tenerezza, che i suoi versi quasi esprimono delle lacrime nel tempo stesso che si ha il sorriso sulla bocca». Questa esigenza del «sentimento» lo avverte anche dei limiti del Frugoni:

«L'immaginazione era la caratteristica più forte del genio di Frugoni. In tanti versi da lui prodotti egli non dava niente al cuore e al sentimento». Né gli sfugge la faciloneria con cui questo «abusa» della sua immaginazione, e la documenta anzi attraverso gustose analisi stilistiche; né si fa scrupolo di ridurre la sua poesia genuina ai pezzi «ispirati dall'estro momentaneo dell'allegoria, dell'amore, dell'amicizia e dei legami di società». E se mancano riserve sull'arte del Savioli, il critico sa però caratterizzarne con precisione l'ispirazione amorosa, «associata ne' suoi intimi rapporti col lusso e colla morbidezza delle nostre città italiane», e lo stile, in cui vede mescolarsi «al tenero e dolce linguaggio dell'amore . . . tutte le grazie dell'eleganza, e al suono facile degli antichi elegiaci . . . la vibratezza e la castigatezza di Orazio».

Nel lungo capitolo sul Metastasio, poi, egli ripete le lodi tributate già dagli illuministi (compreso il Baretti) alla chiarezza e precisione della struttura e dello stile e alla moralità dei suoi melodrammi, ma, come già nel caso del Tasso, egli ne sottolinea particolarmente (forse sviluppando giudizi del Rousseau e del Bertola, ma soprattutto obbedendo al proprio gusto personale) il «sentimento», quella capacità cioè di interessare commovendo, che si riflette anche nel «linguaggio, che esprime tutta la verità della passione» e nell'armonia del verso, «che dipinge col suono della parola le affezioni dell'anima». E, sia pure con l'intento non di caratterizzare il poeta ma di mostrarne la maggiore «perfezione» rispetto ai suoi predecessori, il critico tenta anche una prima storicizzazione del Metastasio, osservando come egli si sia prodotto «in un'epoca della civilizzazione la più favorevole o a dir meglio la più analoga al carattere della sua anima», in una «felice epoca del gusto e della prosperità generale, mentre il genio europeo, ammorbidito dall'arti della pace, ne propagava i piaceri e ne raffinava i godimenti».

Anche del Goldoni il Torti pone in forte rilievo l'aderenza al proprio secolo, e più particolarmente alla vita di «una città così gaia, così voluttuosa e di una società così facile e così amena, come Venezia alla metà del secolo passato». E se anche in questo caso il Torti è mosso non da una vera esigenza storicistica, ma dalla persuasione che in quella aderenza consista la superiorità della commedia goldoniana rispetto al Molière e al teatro comico precedente, è di qui che egli prende le mosse per caratterizzare in

modo penetrante, appunto attraverso un confronto con «il ridicolo vivo e caricato» dell'autore del *Misantropo*, vissuto in un'epoca vigorosa e risentita, la comicità più varia e più borghesemente realistica del Goldoni, il tono «graziosamente famigliare» della sua moralità, ed anche per apprezzarne positivamente, in quanto «naturali», lo stile e la lingua.

Questa esigenza di uno stile «naturale», cioè sensibile e facile, così intimamente connaturata al suo gusto della poesia «interessante» e che era perfettamente soddisfatta da poeti quali il Metastasio e il Goldoni, non poteva non rimanere spiacevolmente urtata dal difficile classicismo dello stile pariniano. Tale dissenso, tuttavia, non rimane criticamente sterile; anzi stimola il Torti a volgere dichiaratamente la sua attenzione, più che al contenuto morale (che naturalmente elogia) del *Giorno*, all'«esecuzione», all'aspetto formale, il quale, a suo giudizio, costituisce «il prezzo principale dell'opera»; e a precisare le ragioni del suo giudizio attraverso una analisi che, pur nella sua intonazione negativa, coglie acutamente, e per la prima volta, alcuni di quelli che anche per noi restano caratteri essenziali e insieme sono in un certo senso effettivamente i limiti dell'arte del poemetto. «Un'arte infinita suppliva in Parini alla natura»: così è definito, epigraficamente, con una frase che anticipa in modo singolare le valutazioni del Foscolo e del Leopardi e in parte dello stesso De Sanctis, il carattere centrale della poesia pariniana. Ma non meno notevoli sono le osservazioni in cui questo giudizio si particolareggia: sulla necessità di inquadrare il gusto del Parini entro il classicismo oraziano di fine Settecento; sulla discordanza fra l'intento satirico e le «escursioni liriche» o le frequenti comparazioni («tanti quadri ritoccati e finiti, che ci sorprendono considerati isolatamente, e fanno che si perda di vista il primo oggetto dell'autore»); sulle «prosaiche transazioni»; sul colorito latineggiante del linguaggio; sull'uso «soverchiamente prolungato» dell'ironia.

E l'Alfieri? Come mai il *Prospetto del Parnaso italiano* non si chiude col suo nome invece che con quello del mediocrissimo Minzoni? Dell'Alfieri il Torti trattò successivamente nel *Purismo nemico del gusto o considerazioni sulla prosa italiana* (1818), e più ampiamente in un capitolo della *Filosofia delle medaglie dei grandi uomini d'ogni secolo* (1838), dove l'astigiano, mentre è lodato come «il più perfetto dei tragici» e per aver fatto sentire all'uo-

mo che «la sua dignità è una emanazione di una legge anteriore ad ogni legge d'ingiustizia e di violenza», viene biasimato per il suo stile, e in particolare per aver incoraggiato con il suo esempio i puristi e i cruscanti. Vero è che non una questione di stile, ma, come si vede nelle stesse lodi di colore tutto settecentesco, una profonda diversità di sentimento e di gusto impediva al Torti di aderire integralmente alla rivoluzionaria poesia alfieriana e, più generalmente, alla nuova letteratura che fioriva e prendeva vigore mentre egli viveva e scriveva ritirato nella solitudine della sua cittadina umbra. Ben si accorgeva dei limiti del Torti un giudice qualificato come il Leopardi, quando, in una lettera allo Stella del 21 ottobre 1825, lo definiva «uomo di ingegno sufficiente, ma di nessun gusto, e che, per essere sempre vissuto in città piccole, non conosce punto il genio di questo secolo, né lo stato attuale della letteratura italiana». Questa incapacità di intendere il genio del nuovo secolo è documentata altresì dal fatto che nelle opere scritte dopo il *Prospetto del Parnaso italiano* il Torti sembra ignorare le polemiche romantiche; che vi ricorda il Foscolo solo una volta (nell'*Antipurismo*) e come «servile» imitatore del *Werther*; che, in una pagina inedita, trova nei *Promessi sposi* «goffe figure, e soprattutto due rozzi sposi, che stentano a sposarsi e che nessuno ha interesse di vedere sposati, quadri e figure tutti dipinti graficamente sul gusto tavernale della scuola di Vandich»; che non nomina mai il Leopardi. In realtà le ultime opere del Torti rimangono tutte nel cerchio degli interessi e dei gusti del *Prospetto del Parnaso italiano*, e nascono anzi esplicitamente dall'intento di difendere alcuni dei criteri e dei giudizi fondamentali di quell'opera. In tal senso va interpretata la polemica contro i puristi che costituisce l'argomento del *Purismo nemico del gusto*, della *Risposta ai puristi* (1819) e in parte del *Dante rivendicato* (1825): una polemica non priva di sensate e talora acute osservazioni, ma di sapore ancora tutto settecentesco, condotta com'è sulla falsariga delle battaglie illuministiche e soprattutto cesarottiane per una prosa agile e moderna, libera dall'imitazione boccaccesca, e senza distinguere fra le ragioni del purismo di un Alfieri, e anche di un Giordani e di un Monti, e quelle del purismo accademico romano, contro il quale soltanto l'attacco del Torti poteva essere ancora attuale. Anche le polemiche con il Monti, contenute nell'opuscolo *Le affinità poeti-*

che fra il genio di Ossian e il genio di Monti (1824) e nel *Dante rivendicato*, vogliono essere non tanto una vendetta contro il vecchio amico dimentico, quanto una appassionata difesa di quell'ideale di poesia che entrambi avevano sentito un tempo, e che per il Torti rimaneva sempre vivo e vero. È appunto con questo spirito che egli, nel primo opuscolo, si volge a cercare nelle opere del Monti reminiscenze ossianiche quali prove di fatto «che la lettura del bardo settentrionale è una sorgente inesausta di sublimità e di patetico». A sua volta il *Dante rivendicato* vuol essere una conferma e una illustrazione di quella interpretazione di Dante che il Torti, sotto la suggestione del Monti e in particolare della *Bassvilliana*, aveva esposto, come si è visto, nel *Prospetto del Parnaso italiano*, e che ora gli sembrava di vedere tacitamente combattuta proprio dal Monti, il quale nella *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* aveva definito «didascalico» il contenuto e lo stile del poema dantesco: né oltrepassano veramente i limiti del *Prospetto* alcune pur notevoli pagine critiche contenute in questo scritto, e nelle quali viene più energicamente, e attraverso analisi più particolareggiate, sottolineata l'ispirazione tutta passionale e «nazionale» della *Divina Commedia*.

Non escono infine dai confini della mentalità settecentesca neppure altre opere di carattere politico-morale pubblicate dal Torti negli ultimi anni della sua vita, come la già ricordata *Filosofia delle medaglie dei grandi uomini d'ogni secolo*, che è una raccolta di ritratti di alcuni grandi uomini da Alessandro a Voltaire, da Seneca all'Alfieri, analizzati e giudicati nei loro aspetti positivi e negativi, e *La corrispondenza di Monteverde* (1832), romanzo epistolare che si svolge in una immaginaria cittadina dell'Italia centrale. Questa ultima opera procurò al suo autore non poche amarezze. Accusato ferocemente da Monaldo Leopardi di «liberalismo», «sansimonianismo» e irreligiosità, egli non solo vide il suo romanzo, malgrado la difesa tentata in una lunga *Apologia*, messo all'Indice, ma dovette esplicitamente sconfessarlo pochi giorni prima della morte, avvenuta a Bevagna il 2 febbraio 1842. Eppure, leggendo la *Corrispondenza di Monteverde*, ci si persuade presto che essa non contiene nulla di veramente sovversivo. Vi si esalta l'amor di patria e se ne deplora la attenuazione nei tempi moderni; vi si lamenta spesso la miseria e l'oppressione

in cui vive la povera gente; vi si criticano, infine, alcuni abusi delle autorità civili ed ecclesiastiche. Ma non è meno vero che il centro intorno a cui si raccolgono questi motivi non è un ideale politicamente o socialmente o religiosamente rivoluzionario, quanto piuttosto il sogno generoso e candidamente utopistico di una specie di ritorno, fra rousseauiano ed arcadico, allo stato di natura, ad un «nuovo Eden sulla terra», ove sia possibile esplicare, protetti e difesi da «buone leggi», «le preziose ed inesauribili affezioni che la natura ispira a tutti gli uomini», e godere così «una felicità che occupi dolcemente il cuore senza degradarlo e ammollirlo, che associ l'innocenza alla voluttà, che riunisca insieme il sentimento morale e il godimento fisico»: «una felicità pura e perenne, non soggetta alle leggi dell'opinione ed ai capricci della moda, ma che sia veramente nell'anima, che l'investa, la penetri e vi risieda con tutte le dolcezze della pace, dell'onestà, della innocenza».

*

Un elenco degli scritti editi e inediti di Francesco Torti si trova nel volume più avanti citato del Trabalza, *Della vita e delle opere di F. Torti*. Qui basterà ricordare, rimandando per quanto riguarda il *Prospetto del Parnaso italiano* al cappello alle pagine qui riprodotte, che gli opuscoli polemici contro il purismo e il Monti furono pubblicati in quest'ordine: *Il purismo nemico del gusto o considerazioni sulla prosa italiana*, Perugia, Baduel, 1818; *Risposta ai puristi*, Firenze, Piatti, 1819; *Le bellezze poetiche di Ossian imitate dal cav. Monti*, Fuligno, Tomassini, 1824; *Dante rivendicato, lettera al cav. Monti*, Fuligno, Tomassini, 1825; e poi ristampati con qualche aggiunta e mutamento (in particolare al terzo fu apposto il nuovo titolo *Le affinità poetiche fra il genio di Ossian e il genio di Monti*) e con venti lettere scritte dal Monti all'autore fra il 1786 e il 1797, in un volume unico intitolato *Antipurismo*, Fuligno, Tomassini, 1829. *Il Dante rivendicato*, insieme con il capitolo dantesco del *Prospetto del Parnaso italiano*, fu poi ristampato a cura di C. Trabalza, Città di Castello, Lapi, 1901. *La corrispondenza di Monteverde o Lettere morali sulla felicità dell'uomo e sugli ostacoli che essa incontra nelle contradizioni tra la politica e la morale* uscì alla macchia nel 1832, e pure alla macchia furono pubblicati l'*Aneddoto letterario di un epigramma per la morte di Giulio Perticari*, 1834 (e così una seconda edizione, con note aggiunte, del 1835), e l'*Apologia della «Corrispondenza di Monteverde»*, 1835. *La filosofia delle medaglie dei grandi uomini d'ogni secolo* fu stampata a Parma, Rossetti, 1838. Non va infine dimenticato il breve profilo autobiografico che il Torti stesso scrisse per il volume *Biografie autografe ed inedite di questo secolo*, pubblicate da D. Diamillo Müller, Torino, Pomba, 1853, pp. 343-5.

Il merito di aver richiamato l'attenzione degli studiosi sul Torti spetta a Ciro Trabalza, che al suo conterraneo dedicò il volume *Della vita e*

delle opere di F. Torti, Bevagna, Tipografia Properziana, 1897: il quale, per quanto criticamente poco approfondito, rimane tuttora una fonte indispensabile di notizie; e quindi la prefazione all'edizione citata del *Dante rivendicato*, ripubblicata col titolo *La polemica del Torti col Monti* nel volume *Studi e profili*, Torino, Paravia, 1903, pp. 93-105; e sempre in questo volume, pp. 106-30, lo studio *Due letterati reatini e il Torti*, nel quale è illustrato il carteggio del Torti con Scipione Colelli e Angelo Maria Ricci. Ma i primi ad accorgersi veramente dell'importanza dell'opera critica del Torti furono G. A. BORGESE, nella *Storia della critica romantica in Italia*, Milano 1949[2] (1 edizione 1905), pp. 182-90; e B. CROCE, in alcuni brevi ma assai notevoli cenni contenuti nei *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949[4], pp. 421-2 e 436-7. Nelle pagine del Borgese, tuttavia, l'opera del Torti, per mancanza di un'adeguata storicizzazione, viene considerata come una eterogenea mescolanza di vieti residui classicistici e di intuizioni già del tutto romantiche, mentre a sua volta il Croce vi ritrova echi vichiani in realtà molto discutibili. I legami del critico umbro con la cultura settecentesca sono stati invece per la prima volta chiaramente avvertiti da M. FUBINI nella presentazione di un florilegio di pagine del *Prospetto del Parnaso italiano*, in «Il Baretti», gennaio 1927, pp. 4-5, e ribaditi nel saggio *Arcadia e Illuminismo*, ora nel volume *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954, p. 371. Per una più particolareggiata e documentata esposizione delle idee svolte in questa Nota introduttiva rimando al mio studio *Francesco Torti critico preromantico*, in «La rass. d. lett. it.», LXIII (1959), pp. 177-93.

DAL «PROSPETTO DEL PARNASO ITALIANO»

TOMO I

AL LETTORE[1]

Se voi volete acquistarvi delle idee false, frivole, meschine e pedantesche del Parnaso italiano, non avete che ad aprire i pesanti tomi di Landino, Vellutello, Gesualdo, Mazzoni, Fornari, Pellegrini, Salviati, Quadrio, Crescimbeni, Tiraboschi, ec.[2] In questo immenso pelago di commenti, di storie, di erudizioni ammassate e di

Come dichiara il Torti stesso nel breve profilo autobiografico ricordato nella Nota introduttiva, il «germe del *Prospetto del Parnaso italiano*» furono le osservazioni sulla *Bassvilliana* e lo studio su Dante, che egli aveva stese quando ancora durava la sua corrispondenza col Monti, all'incirca intorno al 1793. Ma la prima parte dell'opera uscì a Milano, presso De Stefanis, solo nel 1806, col titolo *Prospetto del Parnaso italiano da Dante fino al Tasso*. Verso la fine della Introduzione di questo volume il Torti dichiarava di ignorare se dovesse permettersi di condurre il suo lavoro «più oltre e di affrontare i moderni». In realtà l'opera fu continuata, e un secondo e terzo tomo, comprendenti rispettivamente il Seicento e il Settecento, vennero pubblicati sei anni dopo a Perugia, presso Costantini e Santucci e C.i, nel 1812. Il *Prospetto* ebbe una certa risonanza, anche se non sempre favorevole, come nei circoli classicistici e puristici di Roma, ai quali appunto il Torti rispose polemicamente con il *Purismo nemico del gusto o considerazioni sulla prosa italiana* e con la *Risposta ai puristi*; giudizi positivi furono invece pronunciati dal Niccolini e dal Biagioli, nel suo commento alla *Divina Commedia*. Una seconda edizione del *Prospetto*, pure in tre tomi, fu poi pubblicata a Firenze, presso Pagni, nel 1828; essa riproduce sostanzialmente il testo della prima, salvo qualche ritocco stilistico e l'aggiunta di sette note a piè di pagina, intese ad attenuare qualche affermazione di carattere politico e religioso che avrebbe potuto incorrere nella censura. A questa seconda e definitiva edizione ci siamo attenuti per le pagine qui riprodotte, tenendo presente anche la prima per correggere qualche errore di stampa. Le note del Torti sono seguite dalla sigla T.

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., I, pp. 5-10. 2. Cristoforo *Landino* è qui ricordato per la sua *Esposizione* allegorizzante della *Divina Commedia* (1481); Alessandro *Vellutello* per le sue *Esposizioni* del *Canzoniere* e della *Commedia*, pubblicate rispettivamente nel 1538 e nel 1544 e più volte ristampate; Giovanni Andrea *Gesualdo*, per la sua *Esposizione* del *Canzoniere* (1541); Simone *Fornari* per una *Sposizione* dell'*Orlando furioso* (1549), intesa a dimostrare la «regolarità» del poema; Camillo Pellegrino per il *Carrafa o vero dialogo dell'epica poesia* (1584), in difesa della *Gerusalemme liberata*; Leonardo *Salviati* per i suoi scritti in di-

contese grammaticali voi vi troverete perduto, smarrito, spaventato dall'enormità del viaggio; voi vedrete da ogni parte gli scogli e le sirti che minacciano d'inghiottirvi; e se talvolta voi crederete di avere infine afferrato una spiaggia fortunata, la vostra immaginazione illusa, simile ai primi navigatori del nuovo mondo guidati dal pregiudizio e dall'ignoranza, si persuaderà facilmente di aver veduto de' giganti e delle miniere, laddove non esistevano in realtà che rupi inaccessibili e terre colorate.

Se all'incontro, rigettando tutti i libri, voi crederete di poter giudicare de' nostri poeti sulle decisioni degli altri, sulla parola de' maestri, o anche sulle vostre proprie letture, voi non sarete esposto niente meno al pericolo d'ingannarvi. Una parola, un giudizio, una censura, un elogio pronunciati a caso e senza cognizione basteranno ad imprimere nel vostro spirito delle prevenzioni indelebili, che vi seguiranno infallibilmente anche nel silenzio del gabinetto. Noi succhiamo, per così dire, nascendo gli errori ed i pregiudizi di coloro in mezzo ai quali viviamo; è impossibile che taluno di essi non penetri fino al fondo dell'anima, e non se ne impadronisca per sempre. Il grecista Gravina avea inspirato al giovane Metastasio un orrore così profondo per la poesia del Tasso, che egli senza averlo mai letto non poteva ascoltarne il nome senza abborrimento e disprezzo. Non vi voleva meno che l'ingegno delicato e sublime dell'autore del *Tito*[1] e del *Temistocle* per ricredersi a tempo d'un errore così fatale, e che formava nondimeno un articolo essenziale del gusto letterario del suo dotto maestro.

Ma senza ricorrere ai nostri vecchi compilatori, che hanno trattata la letteratura più coll'erudizione che col buon senso, e senza troppo abbandonarci alle decisioni isolate del nostro spirito, v'è una strada, io penso, più sicura e più ragionevole, onde formarsi una giusta idea delle nostre ricchezze poetiche. Allontaniamo, io ne convengo, il pedantismo e l'erudizione dal santuario delle Muse; che io non sia più obbligato a dimandare a Mazzoni e a Salviati ciò che debbo pensare di Dante e dell'Ariosto; ma in luogo di essi consultiamo il sentimento e il gusto nazionale. Non siamo più ai tempi di Castelvetro, in cui la traduzione di un libro greco

fesa dell'Ariosto e contro il Tasso (cfr. p. 358 e la nota 2); il *Quadrio*, il *Crescimbeni* e il *Tiraboschi* per le loro storie letterarie. 1. *Tito*: il melodramma *La clemenza di Tito*.

sembrava un prodigio dello spirito umano.[1] I lumi d'ogni specie si sono propagati e diffusi; il tesoro delle lettere non è più racchiuso in una sola città, in una sola accademia. Non è dunque solamente a Firenze, ma a Napoli, a Roma, a Milano, a Venezia dove noi impareremo ad apprezzare il merito del Petrarca e del Boccaccio; e tutto al più, quando fia d'uopo ascoltare le voci dell'Arno, ci sia permesso di riportarci alla generalità de' buoni ingegni toscani, piuttosto che al dispotismo ristretto e grammaticale della Crusca. Le opinioni quanto più si concentrano, tanto più vanno soggette all'illusione e all'inganno: non v'è che la loro universalità che possa renderle sicure e rispettabili.

Tali sono le vedute che mi hanno guidato nella formazione di questo libro. Ma io ho fatto anche di più: ho osato interrogare il giudizio dell'Europa sul grado di merito del Parnaso italiano; ho consultato la maniera di pensare delle nazioni estere; ho spiato i loro giornali, le loro accademie, le loro teorie. Io rispetto infinitamente la mia nazione; ma non sarebbe forse un avventurarsi troppo alle seduzioni dell'amor proprio il confidare alle sue proprie decisioni una causa che tocca sì da vicino la gloria e l'onore di se medesima?

La vanità nazionale è una malattia di tutti i popoli. Orazio medesimo non ha potuto dispensarsi dal rimproverarla ai Greci suoi maestri, «praeter laudem nullius avaris».[2] Quindi se la letteratura moderna giudica oggi più sensatamente d'Omero e d'Euripide, di quello si giudicasse di loro due mila anni addietro, qual n'è mai la ragione se non perché i popoli della moderna Europa non hanno nulla di comune con una nazione estinta e con una lingua morta? Ora la distanza de' luoghi e de' climi, la diversità della lingua, degli usi, delle leggi e della patria producono il medesimo effetto che la distanza de' tempi; e da ciò avviene che le produzioni d'una nazione sono sempre meglio apprezzate dal criterio dell'altre, e che per esempio il fenomeno dell'Inghilterra, l'idolatrato Shakespear, è più esattamente giudicato a Parigi e a Berlino, che a Londra medesima.

1. *Non . . . umano*: allude alla traduzione ed esposizione della *Poetica* di Aristotele, che il Castelvetro pubblicò nel 1570. 2. *Ars poet.*, 324 («di nulla avari fuorché di lodi»).

CAPITOLO PRIMO

Introduzione.[1]

Non potria mai di tutti il nome dirti;
ché non uomini pur, ma dei gran parte
empion del bosco degli ombrosi mirti.[2]

Questa epigrafe fastosa, posta in fronte alla collezione del *Parnaso italiano* stampata in Venezia nel 1782,[3] contiene un senso assolutamente contrario all'applicazione che si ebbe in vista di farne. Si è preteso onorare con esso la nostra poesia, e le si è fatta senza avvedersene la censura e la satira. Infatti quella moltitudine di uomini mescolati insieme cogli dei, vale a dire quella moltitudine di cattivi verseggiatori confusi con i buoni poeti, che sono i veri dei della poesia, non forma essa un pregiudizio assai svantaggioso per l'onore del nostro Parnaso? Non prova essa anche troppo la poca delicatezza del gusto nazionale e l'indiscreta facilità colla quale i nostri antichi accordavano alla mediocrità gli stessi omaggi e le stesse corone riserbate al merito ed al genio superiore?

I Greci ed i Romani avevano ben altre idee in fatto di poesia. Orazio pretendeva che un'anima veramente poetica e degna di questo nome dovesse partecipare in certo modo della natura divina, «ingenium cui sit, ac mens divinior»;[4] che tutti gli sforzi dello spirito rimangono inutili quando esso non vada accoppiato ad un fondo ricco e naturalmente fecondo, «nec studium sine divite vena»;[5] che finalmente la natura stessa delle cose ha decretato esser fra loro opposte e incompatibili poesia e mediocrità, «mediocribus esse poetis / non homines, non dii, non concessere columnae».[6] Questo codice del criterio poetico è stato dimenticato

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., I, pp. 11-29. 2. Cfr. Petrarca, *Trionfo d'Amore*, I, 148-50. Il Torti dimentica «e» dopo *bosco*. 3. *collezione . . . 1782*: i cinquantasei volumi del *Parnaso italiano*, contenenti una scelta di poeti italiani fatta dal veneziano Andrea Rubbi (1738-1817), critico di gusto puristico e classicistico, e stampati a Venezia dallo Zatta tra il 1784 e il 1791. 4. *Serm.*, I, IV, 43 («che abbia ingegno e mente più divina»). 5. *Ars poet.*, 409 («non [vedo a che giovi] lo studio senza una abbondante vena poetica»). 6. *Ars poet.*, 372-3 («non gli uomini, non gli dei, non le edicole dei librai concessero ai poeti di essere mediocri»).

da tre quarti almeno de' coltivatori del nostro Parnaso, e quindi esso si è riempito più di uomini che di dei.

I Greci, quella nazione primogenita delle Muse, rimarrebbero ben sorpresi osservando che il solo secolo del Cinquecento ha prodotto all'Italia più di sessanta poeti lirici, quando essi in tanti secoli di splendore e di pulitezza non hanno potuto contare che Pindaro, Alceo, Callimaco, Anacreonte, Corinna e Saffo. La loro maraviglia diverrebbe anche maggiore se vedessero che in luogo di un solo Omero ch'essi ebbero, noi osiamo vantarne una dozzina, e ristampiamo ogni giorno con una cieca compiacenza i poemi de' Pulci, de' Boiardi, de' Berni, de' Lippi,[1] de' Fortiguerra,[2] i quali anzi con una critica sublime non manchiamo di mettere quasi al paro degli Ariosti e de' Tassi. Questa opprimente esuberanza poetica, questa sterile fecondità di verseggiatori e di versi è un fenomeno singolare e stravagante, indigeno alla sola Italia, e di cui l'altre nazioni non ebbero giammai l'idea.

Un inglese, il celebre Sherlock,[3] ha creduto di trovare la spiegazione del fenomeno nella pieghevolezza, fluidità ed armonia della nostra lingua, che la caratterizzavano sopra l'altre lingue viventi. Infatti come potrebbe l'Italia esser così feconda di poeti improvvisatori, se la sua lingua non si piegasse con estrema facilità all'accento della poesia e all'inflessioni del verso? La facilità dunque di verseggiare è quella che produce l'eccessivo numero de' verseggiatori. Ci applichiamo volontieri ad un genere di talento, che non esige fatica, ed ha la ricompensa di piacere e divertire. Gli amici, le donne, le piccole società fanno plauso al poeta che si produce e si crede pagato dal diletto medesimo che procura agli altri; un mecenate, un grande lo prende sotto la sua protezione;

1. Lorenzo *Lippi*: cfr. la nota 2 a p. 347. 2. *Fortiguerra*: Niccolò Forteguerri (1674-1735), autore del *Ricciardetto*, poema eroicomico. 3. Martin *Sherlock* (circa 1750-1797), letterato inglese, pubblicò a Napoli, nel 1778, un volumetto intitolato *Consiglio ad un giovane poeta*, nel quale criticava aspramente e disordinatamente i più grandi poeti italiani (tranne il Metastasio), ai quali opponeva i poeti greci, francesi e inglesi, levando al cielo soprattutto Shakespeare. Il volumetto suscitò una serie di risposte polemiche da parte di alcuni letterati italiani, fra cui Alessandro Zorzi (in *Lettere tre a Marco Lastri*, Ferrara, Rinaldi, 1779) e il Napoli Signorelli (nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, VI). Sullo Sherlock cfr. B. CROCE, *Un viaggiatore in Italia nel Settecento, apostolo dello Shakespeare*, in «La Critica», XXVI (1928), pp. 461-7.

egli è ricercato e festeggiato da ogni parte. Questo incontro abbagliante seduce il giovane alunno delle Muse; il suo cuore si gonfia; egli già si riguarda come il Pindaro o l'Anacreonte del suo secolo; egli già vede aprirsi avanti di sé il tempio dell'immortalità, e vi si colloca modestamente. Si stampano intanto le sue rime: un erudito di qualità ne fa l'elogio; i suoi compagni di mestiere lo ripetono o per imbecillità o per etichetta; la moltitudine lo crede sulla parola, ed eccovi un poeta italiano nelle forme. Frattanto che sono in sostanza i suoi versi? Nient'altro che ripetizioni di parole e di frasi de' capiscuola d'Italia. Saranno versi petrarcheschi, marineschi, chiabrereschi, frugoniani, quello che voi volete; ma saranno tutt'altro che poesia e poesia originale.

Finché la riputazione de' poeti sarà in Italia il risultato de' gusti parziali e de' giudizi isolati, essa poggerà sempre sopra delle basi assai frivole ed illusorie. Il giudice naturale dell'opere di gusto è il pubblico.[1] Quando esso ha assaporato una volta il buono e il bello, egli è il meno soggetto ad ingannarsi. Osservate la Grecia ne' suoi bei giorni. Qual era il tribunale inappellabile, innanzi al quale il poeta, l'oratore, il pittore, il musico recavano palpitando i capi d'opera del loro talento? Questo tribunale era il popolo, era l'intera nazione adunata maestosamente ai giuochi olimpici. Là Pindaro e Corinna si disputarono tante volte il premio della pubblica ammirazione; là Dionigi, tiranno di Siracusa, mandava a declamare i suoi versi per riunire, s'era possibile, la corona della gloria a quella dell'ambizione; là Erodoto si portava a leggervi le sue storie, Isocrate i suoi discorsi, Platone i suoi sistemi di filosofia. Se in quella circostanza un inno, un poema, un quadro, un canto non giungeva a sostenere il formidabile giudizio di quella grande assemblea, l'opera cadeva per sempre e s'annientava da se medesima. Tutta la falange de' nostri eruditi glossatori avrebbe tentato invano di risuscitare neppure un verso di un'opera qualunque fulminata dalla disapprovazione della Grecia riunita.

Noi popoli moderni non abbiamo niente di somigliante alla pompa, all'importanza ed alla utilità di questi grandiosi spettacoli: noi manchiamo soprattutto del prezioso vantaggio di riunire in una

1. *Il giudice . . . pubblico*: è uno dei concetti fondamentali dell'estetica del Dubos, e poi di quella illuministica in genere (cfr. M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, cit., pp. 369-72).

sola capitale i voti e i giudizi di tutta una nazione.[1] Questo inconveniente si rendeva più sensibile prima della propagazione dell'arte della stampa, e ne' tempi più prossimi a Dante e Petrarca. La folle lusinga d'uguagliare il merito di questi primi idoli del nostro Parnaso ricopiando senza esame le loro virtù come i loro difetti, fece sortire uno sciame innumerabile di servili imitatori, i quali a guisa di una nuvola di locuste portarono l'aridità e lo squallore nelle più belle campagne di Pindo.[2] Per lo spazio di due secoli dopo il Petrarca non si videro che bronchi e spine innestati sopra i fiori appassiti della sua lirica; e gl'indiscreti ed imbecilli coltivatori si occuparono ostinatamente a sfrondare il suo alloro, a schiantarne i rami e dividerseli a vicenda. Così si procedette senza interruzione in tutto il secolo del Quattrocento, secolo per verità assai celebre negli annali della nostra antichità letteraria,[3] ma oscuro e nullo nella storia del buon gusto e della poesia. Questo sistema di cieca e servile imitazione, portato all'eccesso fino ai giorni felici dell'Ariosto, facilitò oltremodo l'arte già troppo facile di verseggiare, moltiplicò i cattivi poeti e popolò il sacro soggiorno delle Muse di quella moltitudine d'uomini, di cui pur troppo è forza ripetere

non potria mai di tutti il nome dirti.

Questa ricchezza più apparente che solida è lungo tempo ch'è stata traveduta da' letterati di buon senso e meno preoccupati dal pregiudizio. Il buon Ludovico Antonio Muratori nel suo trattato *Della perfetta poesia* fa assai chiaramente sentire ciò ch'egli pensa di quell'immensa schiera di petrarchisti, intorno ai quali egli si esprime così: «Ma contuttociò se si considera la gran massa delle poesie liriche stampate in argomento amoroso, si troverà per esperienza che in un campo non molto vasto si vanno aggirando gl'innamorati poeti. Questo quasi tutto s'era prima occupato dal

1. *manchiamo . . . nazione*: l'idea risale all'Algarotti, ma il Torti probabilmente riecheggia il Bettinelli, che deplora la mancanza di una capitale italiana nella nota XXIX dell'*Entusiasmo delle belle lettere* e altrove (cfr. M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, cit., p. 215). 2. *Pindo*: monte della Tessaglia, sacro ad Apollo e alle Muse. 3. *secolo . . . letteraria*: allude probabilmente all'elogio del Quattrocento che si legge nella *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi, il quale, coerente con il suo punto di vista, definisce quel secolo «il più celebre e il più glorioso nella storia dell'italiana letteratura» (cfr. II edizione di Modena, V, 1789, p. III).

grand'ingegno del Petrarca; ed è pur convenuto infino ai migliori che dopo lui hanno scritto versi amorosi, o *copiare* o *travestire* in qualche altra maniera i medesimi concetti e sentimenti di quel maestro; il che appunto è un camminare senza far viaggio» (lib. 3, cap. 7).

Il celebre Algarotti in una delle sue epistole in versi indirizzata a Metastasio geme anch'esso sullo stato infelice della poesia italiana, deplorando la superstiziosa mania che teneva servilmente attaccati gl'ingegni nazionali all'imitazione di un sol genere, e li rendeva tanto vili e disprezzabili poeti, quanto nemici funesti dell'avanzamento e perfezione dell'arte:

Nuovo non è che la volgare schiera
solo dagli anni la virtude stimi,
e più la rugia che il metallo apprezzi.
Forse la vena del castalio fonte
secca è a' dì nostri, e di Parnaso in cima
forse soli poggiar Dante e Petrarca?
. . . . . .
O di servile età povere menti?
Nulla dunque lasciar Dante e Petrarca
all'industria de' posteri e all'ingegno?
Dunque fra noi la lunga arte d'Apollo
perfetta surse in rozze etadi, in cui
l'arti che pur di lei sono sorelle
giacean ancor nell'unnica ruina?[1]

Coloro però che hanno innalzato in Parnaso lo stendardo rivoluzionario, ed hanno preteso disingannare arditamente gli Italiani troppo prevenuti della loro gloria poetica, sono stati l'ex-gesuita Bettinelli e l'inglese Sherlock. Il primo diede alla luce nel 1757 un piccol libro col titolo: *Dieci lettere di P. Virgilio Marone, scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma, sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*: il secondo pubblicò il suo circa vent'anni dopo, col titolo: *Consiglio ad un giovane poeta.* Questi due autori così diversi fra loro di patria e di professione, lo sono altrettanto nelle loro idee, nel loro gusto e ne' loro principii. Ma, posta ogni altra osservazione a parte, hanno essi adempito all'oggetto che si sono proposti? Per verità, s'io avessi potuto persuadermene, mi sarei dispensato dal pubblicar questo libro.

1. Cfr. epistola *Al signor abate Pietro Metastasio*, 38-44 e 65-71 (*Opere*, I, Venezia, Palese, 1791, pp. 15-6).

Per rilevare giustamente, come ha preteso Bettinelli, «gli abusi introdotti nella poesia italiana»,[1] sarebbe stato prima necessario di rimontare alla sua origine, seguirla nelle sue diramazioni, fissare il carattere de' nostri poeti classici, penetrarne lo spirito, formarne il ritratto e presentarlo in quel lume di verità che ne facesse subito riconoscere l'ingenua e naturale fisonomia, non adulata dal pregiudizio, né sfigurata dall'ignoranza. In questa specie di quadro storico-morale del nostro Parnaso ciascuno de' suoi primi geni vi troverebbe naturalmente il posto che gli conviene; vi si vedrebbe l'enorme distanza a cui restano i nomi di coloro che si erano fatta scrupolosamente la legge di non camminare se non dietro i loro vestigi; si sarebbero infine messe in disparte tutte le scorie, le superfluità e le false ricchezze ammassate senza esame e per tanti secoli nel nostro erario poetico: giacché l'errore degli Italiani non consiste già nell'aver troppo apprezzati i loro tesori, ma nell'averne esagerato il numero e la quantità. Essi immaginavano falsamente di possedere una gran massa d'oro e d'argento; ebbene, aprite loro gli occhi sulle tre o quattro gemme inestimabili che realmente possiedono, e li vedrete rinunciare volontieri a tutto il resto d'una ricchezza inutile e imbarazzante.

L'ex-gesuita Bettinelli all'incontro ha trattato questo soggetto in una maniera pedantesca, incompleta e disonorante per la nazione; egli ha battuto una strada che non è punto quella della verità e della buona fede. Un terzo almeno del suo opuscolo è interamente impiegato a lacerare in dettaglio il merito e la riputazione di Dante. Senza considerare la profondità e la grandezza di questo genio, senza apprezzare l'arditezza del suo disegno, la fierezza del suo colorito, senza abbracciare l'estensione e i rapporti del suo piano, tutte le ricerche di Bettinelli non vertono che sulle qualità dello stile. Lo stile sembra richiamare tutto il suo esame; lo stile è il grande oggetto delle sue discussioni. Quindi egli si delizia a rilevare minutamente agli occhi del lettore la rozzezza della sua elocuzione, la ruggine delle parole, il grottesco d'alcune immagini: quindi i versi più grossolani, i terzetti più urtanti vi sono additati con una minutezza ributtante. Egli suppone chime-

1. Cita dalla decima delle *Lettere virgiliane*: «gli abusi introdotti in ogni parte d'Italia» (cfr. l'edizione a cura di V. E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930, p. 58).

ricamente che la poesia di Dante abbia formata una scuola particolare; egli declama contro i dantisti d'imitazione, ed egli s'inganna. Egli dovrebbe arrossire d'ignorare la storia letteraria del proprio paese. Ognuno sa che l'Italia ha avuto i petrarchisti, i marinisti, i seicentisti ec., ma i dantisti pratici non esistono che nella fantasia del critico. Oso dire di più, che degli imitatori di Dante non possono esservene né formare una scuola; quello che v'è di cattivo in lui non è capace di sedurre alcuno; all'incontro le sue originali bellezze non sono a portata di un volgare imitatore; conviene aver la forza di Teseo per sostenere la clava d'Alcide.[1] Dante è il Michelangelo della nostra poesia; la sua lettura è una sorgente inesausta di robuste idee; i savi zelatori delle lettere non potrebbero mai abbastanza raccomandarne ai giovani la meditazione e lo studio; e Bettinelli ha fatto il contrario.

Nel rimanente delle *Dieci lettere di Virgilio* l'ex-gesuita Bettinelli parla del Petrarca e della sua scuola. Egli è ben sorprendente che dopo aver definito questo lirico italiano «un poeta di lingua vivente che canta d'amore e d'una semplice donzelletta», e che «pur trova il modo di farsi oscuro, enimmatico ed insoffribile per la rima e per la durezza nelle tre parti dell'opera sua»,[2] egli è ben sorprendente, dico, come questo poeta «oscuro, enimmatico, insoffribile e duro» sia nel tempo stesso l'autore «de' più nobili e gentili modi di dire, delle grazie, dell'elocuzione, delle frasi e delle espressioni poetiche».[3] Dopo aver affermato che il Petrarca sembra aver fatto di tutto per «recar più tedio che non diletto, e per non essere inteso dalle tre parti della sua stessa nazione»:[4] egli è ben sorprendente che l'autore di questo giudizio osi aggiungere, nella lettera quinta, che «lo stesso Amore dettò di sua bocca al

1. Io non conosco che un solo imitatore di Dante, e tutta l'Italia lo conosce egualmente: ma questi non è più un imitatore. L'energica, libera e franca maniera, con cui egli ha afferrato le bellezze del suo modello, mette senza dubbio l'imitatore al fianco dell'originale medesimo (T.). Il Torti allude, come è facile capire, al Monti. 2. Cita dalla quarta delle *Lettere virgiliane* (ed. cit., p. 25; ma il Torti ha presente una delle prime edizioni delle *Virgiliane*, nelle quali figura «donzelletta» in luogo di *donna*, che compare invece nell'edizione Zatta). 3. Cita liberamente dalla quinta delle *Lettere virgiliane*, dove è detto esattamente: «I più nobili, i più gentili modi di dire, le grazie dell'elocuzione, le frasi insomma e l'espressioni poetiche, e proprie di lui e degl'Italiani, tutte o poco meno a lui son dovute» (ed. cit., p. 32). 4. Cita dalla quarta delle *Lettere virgiliane* (ed. cit., p. 25).

poeta le formole della lingua».[1] E questo poeta «insoffribile nelle tre parti dell'opera sua» come ottiene poi dall'inesorabile senato dell'ombre de' poeti greci e latini, che «si ripurghi d'una terza parte dell'opera»[2] sua solamente? E perché all'incontro la severità di questo tribunale poetico si rovescia tutta sopra il povero Dante, fino quasi ad annientarlo, riducendo il suo poema all'impercettibile mole di trecento versi, mentre l'«insoffribile» Petrarca resta quasi interamente al Parnaso, nonostante i due buoni terzi d'«oscurità», di «tediosità» e di «durezze»? Per verità è ben capriccioso il criterio de' morti, allorché s'impegnano a voler giudicare sul gusto letterario d'una lingua vivente.

Che se alcuno domanda qual luogo ottengano in questo esame critico di Bettinelli l'Ariosto, il Tasso, Guarini, Chiabrera (giacché sopra i più moderni egli osserva un politico silenzio), resterà ben sorpreso in sapere che questi grandi uomini non vi sono nominati che di passaggio e per esservi oltraggiati indecentemente. Come? Bettinelli impiega un terzo del suo libro a discutere seriamente se Dante debba essere preferito ad Ennio, e non consacra due sole pagine ai nomi immortali dell'Ariosto e del Tasso? Si fa egli una legge di glossare minutamente l'«enimmatico» e l'«insoffribile» Petrarca e non dice una parola de' loro poemi, delizia della nazione e del loro genio originale ed ardito, che si aprì una nuova strada fin'allora sconosciuta in Parnaso? Il sonetto, la canzone attireranno tutta l'attenzione di Bettinelli, ed egli trascurerà i due più grandi monumenti della nostra letteratura, che hanno fatto conoscere la superiorità del Parnaso italiano all'altre nazioni europee! Finalmente è l'ex-gesuita Bettinelli che ha avuto la sfrontatezza unica di stampare in Italia le seguenti parole: «non si ristampi il Tasso senza provvedere all'onor suo . . .».[3]

Con un fondo di spirito più luminoso, più brillante, più filosofico il signor Sherlock è entrato dopo Bettinelli nella stessa carriera; ma se il suo libro, *Consiglio ad un giovane poeta*, riunisce più grazie e più brio di stile, esso non è punto inferiore all'altro

1. Il Bettinelli dice esattamente: «Ciascuna [lingua] ha le sue formule . . . Il Petrarca diede all'Italia le sue . . . Egli stesso Amore le dettò di sua bocca al poeta» (ed. cit., p. 33). 2. Cita dalla nona delle *Lettere virgiliane* (ed. cit., p. 54). 3. Cita ancora dalla nona delle *Lettere virgiliane*, dove è detto esattamente: «Il Tasso più non si stampi senza provvedimento all'onor suo» (ed. cit., p. 54).

per gli errori di critica e la nullità del suo oggetto. Come l'autore delle *Lettere di Virgilio* ha preteso impiccolire la riputazione di Dante, così l'autore del *Consiglio* ha cercato di mettere in pezzi il merito dell'Ariosto: l'uno e l'altro hanno combattuto una chimera che non esisteva, cioè la scuola de' dantisti il primo, il gusto ariostesco predominante ed unico in Italia il secondo. «L'Ariosto infatti» dice Sherlock (pag. 9) «è il poeta della nazione, e questo è il corruttore del gusto». Egli dice altrove (pag. 35 e 36): «Ariosto non può far de' poeti; Ariosto non è gran poeta». Se «l'Ariosto è gran poeta, Marini lo è; e se Marini è gran poeta, Ovidio lo è; e se Ariosto, Marini ed Ovidio sono grandi poeti, che sono Omero e Virgilio?» Altrove egli s'avanza e dice (pag. 40): «Un solo sentimento sublime, che eleva e trasporta l'anima, non si trova in tutto l'*Orlando furioso*». E sembrandogli forse aver detto poco, egli continua ancora: «Ho spesse volte pensato che l'uomo che aveva dato il titolo d'Omero ferrarese all'Ariosto non aveva niente letto d'Omero se non la *Batracomiomachia*». Noi vedremo al capitolo dell'Ariosto di quest'opera ciò che dovremo pensare di tutto questo.

Perdoniamo pure ad uno straniero, ad un inglese, di non conoscere l'immensa distanza che v'è fra Marini e l'Ariosto; perdoniamogli di non sapere quanto gli Italiani apprezzino il Tasso e Metastasio; quanto la lettura di questi due poeti sia deliziosa per essi, e quanto in generale sia preferita a quella dell'Ariosto e di Dante. Ma potremo noi perdonargli lo stravagante disegno di voler abbassare il merito di tutti i poeti d'ogni secolo e d'ogni lingua per innalzare sulle loro rovine il suo adorato Shakespear, poeta tragico della sua nazione? Il piccol libro del sig. Sherlock non contiene che 114 pag.: giunto alla pagina 57 (che appunto è la metà del libro), egli non è più capace di resistere all'urto del suo entusiasmo: divorato dalla smania d'esaltare il suo idolo, è forza che rompa ogni argine e che si slanci al di là del suo soggetto. Nello scoppio della sua ebbrezza egli esclama così: «La natura, o adorato Shakespear, era il tuo libro . . . Tu sei stato il figlio primogenito e favorito della natura, e simile alla tua madre vago, stupendo, sublime, grazioso, la tua varietà è inesauribile. Sempre nuovo, sempre vero tu sei il solo prodigio che la natura abbia prodotto. Omero fu il primo degli uomini, ma tu sei più che umano . . . Il dire che Shakespear ebbe l'immaginazione di Dante e la profondità di Macchiavello sarebbe un elogio debole; aveva queste ed assai più: il

dire che possedeva le grazie terribili di Michelangelo e le grazie amabili del Correggio sarebbe un elogio debole; aveva queste ed assai più. Col brio di Voltaire giungeva i nervi di Demostene, e colla semplicità de La Fontaine la maestà di Virgilio... Ogni eccellenza d'ogni scrittore Shakespear possedeva al più alto segno della perfezione».

Con questo tuono d'invasamento il sig. Sherlock continua fino all'ultima pagina del suo libro. Tutto questo per verità non sembra aver gran relazione colla poesia italiana; ma egli ha creduto di mostrare in Shakespear il maestro di tutte le nazioni. Nondimeno malgrado i suoi sforzi la riputazione di questo preteso gigante in poesia rimane ancora un problema agli occhi dell'Europa.

In tal guisa questi due scrittori che hanno creduto portare nel Parnaso italiano la fiaccola della critica e del gusto illuminato; l'uno di essi (Bettinelli) avendo trattato l'argomento colle ristrette vedute di un retore, l'altro (Sherlock) collo spirito esaltato d'un entusiasta, ambedue hanno traviato dal loro oggetto ed hanno mancato al disegno che si erano formato. Sembrava necessario un libro che mettesse come in un quadro ordinato la varietà e la grandezza de' nostri monumenti poetici; ed io ho creduto che, malgrado ciò ch'esiste in questo genere, potesse ancora aver luogo un *Prospetto del Parnaso italiano.* Il lettore giudicherà s'io mi sono ingannato. Il mio lavoro non s'inoltra più avanti de' tempi di Torquato Tasso, ma il periodo ch'esso racchiude comprende forse quanto v'è di più interessante nella nostra letteratura. Io ignoro se debba permettermi un giorno di condurlo più oltre e di affrontare i moderni in mezzo ai raggi della loro fama, di cui godono adesso sì dolcemente lo strepito. Aspettiamo di vedere qual accoglienza essi preparino ad una serie di giudizi che non li tocca, e che appartiene unicamente a degli uomini che più non sono. In questa spinosa carriera ho cercato di tener lontana egualmente l'adulazione e la satira. Ma se talvolta alla vista de' grandiosi monumenti della nostra letteratura un senso di rispetto e d'ammirazione mi ha fatto spargere de' fiori sulla tomba de' grandi uomini che l'hanno onorata; se la mia penna si risente talvolta del rapimento più che della calma dello spirito, io ne chiedo perdono al lettore; ma non ho potuto resistere al sentimento che mi trasportava. Le anime sensibili e interessate all'onor nazionale, i cuori gentili che risponderanno al mio, mi saranno grati, io spero, di que-

sto dolce abbandono, e mi perdoneranno facilmente il difetto piuttosto che l'eccesso del rigore.

CAPITOLO II

Di Dante Alighieri. Disgraziate vicende della sua vita. Suo poema della «Divina Commedia». Originalità e pregi caratteristici che lo distinguono.[1]

La dea Maestà, dicono i poeti, fu grande nel giorno medesimo in cui ella nacque. Non potrebbe dirsi altrettanto della poesia italiana? Dante Alighieri, nato in Firenze l'anno 1265, fu il padre ed il creatore di questa poesia. Si è osservato che la natura prepara a gradi l'esplosione de' grandi talenti. Esiodo ed Ennio annunciarono da lontano Omero e Virgilio. Nel secolo decimoterzo la natura prese un contegno diverso, e il genio di Dante si mostrò tutto intiero senza alcun ingegno intermedio che lo precedesse. La lingua italiana, risultato ammirabile della corruzione e della mescolanza di cento dialetti colla lingua del Lazio, trascinavasi ancora nel fango gotico, e tutt'altro prometteva che di emulare un giorno le bellezze della sua augusta madre. I saggi poetici, che esistevano prima di lui, potevano appena riguardarsi come i primi passi dello spirito verso la coltura, o piuttosto essi erano abbastanza miserabili per ributtare dall'impresa qualunque altro ingegno, a cui la natura avesse donato un grado meno d'elevazione e d'entusiasmo.

La vita di Dante non è che una serie continuata di disgrazie e di cattivi trattamenti per parte degli uomini e della fortuna. La sua virtù e il suo coraggio repubblicano furono le funeste qualità che lo perdettero. Firenze era allora lacerata dalle discordie civili, come tutto il resto dell'Italia, ed oltre la grande scissione de' Guelfi e Ghibellini, che animava tutti i partiti, mille altre picciole fazioni fermentavano e s'agitavano in seno della più grande. Quella de' *bianchi* e de' *negri* era diventata la più funesta ai tempi del nostro poeta. Bonifacio VIII, guidato da una politica solamente propria di quei tempi, s'immaginò d'abbassare la fierezza de' Fiorentini chiamando in Italia un dominatore formidabile e pericoloso, quale poteva essere Carlo di Valois della casa reale di Francia. Dante, che in quella circostanza occupava un posto distinto nella

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., I, pp. 30-61.

repubblica, si oppose violentemente ai progetti degli stranieri. Egli pensava[1] che la patria non avrebbe trovato giammai una stabile felicità che sotto l'impero delle leggi e nell'energica fermezza de' suoi cittadini.

Frattanto il partito di Carlo e di Bonifacio prevaleva ogni giorno. Dante era corso fino a Roma ad arringare il pontefice colla vana lusinga di sviarlo dal suo progetto e d'ispirargli sentimenti più moderati. Nel mentre però che egli agitavasi senza profitto ai piedi di Bonifacio, la fazione dei *negri*, favorita apertamente da Carlo di Valois, aveva trionfato del partito contrario, ed usava della vittoria con tutta la ferocia degli odi civili. Si bandirono le famiglie de' *bianchi*, si compilò un processo contro Dante assente e impossibilitato a difendersi, e si ebbe persino la barbara demenza di condannarlo alla pena del fuoco. Così alcuni vili e perversi concittadini osarono condannare ad esser bruciato vivo un uomo che dovea essere il primo ornamento del suo secolo, come la gloria della sua nazione, e di cui dopo la morte l'ingrata sua patria cercò con tanto impegno di riavere le ceneri per onorarle, facendogli innalzare delle statue ed imprimere delle medaglie.

Dante andò errando per l'Italia e per la Francia cercando un asilo contro la rabbia de' suoi persecutori ed un ricovero contro le ingiustizie della sorte. Il suo coraggio lo sosteneva, ma la sua bile s'infiammò. Fu allora ch'egli scrisse il celebre poema della *Divina Commedia*, in cui egli prende occasione d'esalare tutta l'amarezza di un cuore esulcerato da tante ferite. Il suo risentimento vi comparisce senza alcun velo, i suoi nemici non vi sono in alcun modo risparmiati, e si direbbe ch'egli ha cercato di render loro in infamia quanto essi gli aveano cagionato di male coll'ingiustizia. Frattanto non si è mai provato che la passione gli abbia fatto sacrificare la verità della storia. È impossibile di gustare completamente il poema di Dante, se prima non si è a portata di conoscere le notizie istoriche del suo tempo e la serie degli avvenimenti che lo determinarono a scrivere. La *Divina Commedia* non è, per così dire, che lo sviluppo ed il comento delle sue avventure pubbliche e private; ed invano vorremmo noi riempirci delle qualità del poeta, se prima non abbiamo analizzato l'uomo politico ed il cittadino.

1. *pensava*: a questo punto, nella I edizione, era inserito l'inciso «come tutti i veri repubblicani», poi eliminato nella II.

Ma perché mai i contemporanei di Dante non ci hanno trasmesso le memorie che lo concernono con quella accuratezza che desideriamo vanamente, e senza la quale riesce quasi impossibile d'approfondare il genio di quest'uomo straordinario? Il suo poema consiste meno nella visione teologica dei tre regni dell'altra vita, che nel quadro morale e politico del suo tempo. Nell'agitazione e nel tumulto della sua vita come ha potuto quest'uomo rendersi noti e palesi i maneggi delle corti, gli intrighi dei partiti, i colpi segreti dell'ambizione e della politica, e soprattutto quella moltitudine di aneddoti tutti singolari e piccanti, di cui ha riempito le sue cantiche? La nostra maraviglia andrà ancora più innanzi quando si riflette all'estrema difficoltà, cui andavasi incontro ai tempi del poeta nel procurarsi le notizie di sì vari, reconditi e gelosi avvenimenti. Le comunicazioni ed i rapporti sociali erano allora rari, difficili e quali potevano aversi in un secolo di barbarie. La gelosia, il mistero, il punto d'onore presiedevano al secreto delle famiglie, e il timore dell'infamia serviva di velo all'infamia medesima. Malgrado tutto ciò si direbbe che Dante era presente in tutti i luoghi e in tutte le circostanze; ch'egli era l'anima di tutti i partiti, il depositario di tutti i segreti e fino della coscienza de' suoi contemporanei, e, quello che è più degno di sorprendere, si è che svelando egli al pubblico le turpitudini di tanta gente non è stato smentito né contraddetto da alcuno.

La *Divina Commedia*, quest'opera così famosa da cinque secoli, ha incontrata la sorte di tutte le straordinarie produzioni del genio, vale a dire ch'essa è stata alternativamente lodata con entusiasmo e criticata con eccesso. Il gesuita Bettinelli nelle sue *Lettere di Virgilio agli Arcadi* ha parlato di Dante col genio di Zoilo[1] e collo spirito d'un pedante. Non avendo avuto coraggio di descriverlo per un poeta piccolo, egli si sforza di renderlo odioso coll'affettata esagerazione del cattivo che vi si trova. Dopo aver detto che «de' buoni ternari ve n'ha sino ad un centinaio, se ben gli ho contati tra cinque mille, che formano tutto il poema», egli decide aspramente «che se pur egli è vero, come verissimo è pure, non consistere il pregio d'un libro e d'un poema in alcuni bei tratti qua e là scelti e cercati, ma sì nel numero delle cose belle paragonate a quello delle malvage, e nella soprabbondanza di quelle a queste, io

1. *Zoilo*: critico alessandrino, famoso per il suo odio contro Omero, e passato in proverbio a indicare il tipo del critico ingiusto e pedante.

concludo che Dante non deve esser letto più d'Ennio e di Pacuvio».[1] Quindi se malgrado i calcoli della pedanteria gli Italiani leggono e leggeranno sempre i versi di Dante con un trasporto d'ammirazione, che non otterranno giammai quelli del critico Bettinelli, io domando quale di questi due autori sarà l'Ennio o il Pacuvio dell'Italia. I paragoni sono assurdi, e la critica diventa ridicola allorché mediante alcune piccole e triviali osservazioni si pretende urtare di fronte la massa del gusto nazionale. Presso i Latini Orazio e Virgilio fecero obbliare completamente Ennio e Pacuvio. Presso di noi Ariosto e Minzoni[2] non fanno che renderci sempre più rispettabile l'autore della *Divina Commedia*.

Il signor Sherlock, critico inglese, non si mostra niente più riservato nel suo giudizio sopra questo poeta. Egli rassomiglia la *Divina Commedia* alla facciata di una chiesa gotica, e non vi ravvisa di pregevole che i due celebri pezzi dell'Ugolino e della Francesca d'Arimino. Dalla maniera però colla quale parla di tutto il poema si vede che egli l'ha osservato colla fretta d'un viaggiatore. Questi due critici si sono messi in testa la falsa idea che la lettura di Dante potrebbe esser funesta al gusto d'un giovane non ancora formato. Ma questo timore è veramente di buona fede? Possono essi sinceramente dubitare che i grossolani difetti di questo poeta siano capaci d'abbagliare e di sedurre? Certi versi che i critici amano di citare con tanta compiacenza, come

Pape Satan, pape Satan, aleppe,[3]

ovvero

1. Cita dalla terza delle *Lettere virgiliane* (ed. cit., pp. 17 e 20). 2. Il nome di Onofrio *Minzoni* (1734-1817), mediocre verseggiatore soprattutto di liriche sacre, suona per noi assai strano accanto a quelli di Dante e dell'Ariosto, così come strani appaiono gli elogi iperbolici che il Torti gli tributa in altre pagine del *Prospetto del Parnaso italiano*, e specialmente nel capitolo a lui dedicato e col quale l'opera si conclude. Questa esagerata valutazione si può tuttavia in parte spiegare (oltre che, naturalmente, con i limiti stessi del gusto del Torti) ricordando la fama che alla fine del Settecento e al principio dell'Ottocento il Minzoni effettivamente godeva: proprio scrivendo al Torti, il Monti gli raccomandava di non dimenticare (accanto a se stesso) tre altri poeti contemporanei che avevano reagito alla «corruttela degli stili»: il Parini, l'Alfieri e il Minzoni (cfr. *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, I, Firenze, Le Monnier, 1928, pp. 393-4). E a sua volta il Tommaseo univa il Minzoni al Varano e al Parini (cfr. G. NATALI, *Il Settecento*, cit., p. 716). 3. Dante, *Inf.*, VII, 1.

. . . che se Tabernich
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orlo fatto crich,[1]

sarebbe mai possibile che questi o consimili versi facessero nascere in alcuno la tentazione d'imitarli? No, non è dalla scuola di Dante ch'è derivato il cattivo gusto in Italia. I Marini, gli Achillini, il brillante mostro del Seicento s'impadronirono del nostro Parnaso, quando Dante non era più letto, ed all'epoca stessa in cui questo padre della nostra poesia veniva riguardato come il poeta della barbarie e del goticismo.

In quanto a me, dimenticando i censori e le critiche, e spogliando questo grand'uomo delle macchie esteriori che lo deturpano, ma che appartengono meno al poeta che alla rozzezza del secolo in cui scriveva, mi sia permesso per un momento di considerarlo nella sua semplice e originale sublimità. Io veggo in Dante un genio robusto, profondo e creatore; ma d'una specie tutta nuova e propria di lui. Quando si volesse paragonarlo agli altri poeti che l'hanno preceduto e seguito, io non saprei rassomigliarlo ad alcuno. Egli è originale in tutta la forza e l'estensione di questa parola. Le immense cognizioni che egli aveva acquistate non alterarono giammai il fondo creatore e caratteristico della sua anima. Dante ha inventata una nuova specie di poema, come un nuovo genere di poesia; egli è originale nella macchina come ne' dettagli dell'esecuzione; egli è il creatore delle sue idee come del linguaggio con cui l'esprime.

La prima differenza, che separa Dante da tutti gli epici antichi e moderni, è la singolar novità del suo soggetto. Senza andare a cercare nella favola o nella storia degli eroi chimerici, o soltanto famosi per il male che hanno essi operato, senza cantare le battaglie e gli assedi, egli si propose un oggetto assai più utile, e dirò ancora più grandioso; egli ha voluto dipingere i vizi del suo secolo, i falli e la miseria delle nazioni e de' loro capi. Non è già ch'io riguardi come una sublimità originale la descrizione dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso. La favola di Orfeo e la discesa di Ulisse e d'Enea nell'Inferno, descritta dagli antichi mitologi, potevano avergli somministrata un'idea somigliante. Ma la profonda moralità del suo poema, la pittura del costume, la censura aspra

1. *Inf.*, XXXII, 28-30.

e animata della depravazione del suo tempo, le sortite vive e piccanti contro gli abusi d'ogni specie d'autorità, l'invettive patriottiche sulle discordie civili, in una parola l'ardita e felice idea di tutto riferire alla storia del suo secolo, e di far servire la pittura dell'altro mondo a rilevare gli eccessi e la malvagità di questo, tali sono i tratti decisi che imprimono alla *Divina Commedia* una fisonomia originale, un carattere così marcato di novità, che lo distinguono senza contrasto fra tutti i poeti antichi e moderni.

I coltivatori dell'epopea non hanno avuto in vista che di sorprendere col mirabile delle azioni e col prodigioso degli avvenimenti. Che la serie e la qualità di queste azioni avessero o no qualche rapporto col popolo a cui le presentavano; che i costumi e i caratteri che descrivevano fossero disparati o analoghi con quelli del loro tempo, che il fondo del soggetto fosse più o meno capace di colpire il genio e l'interesse nazionale; questo è ciò che i poeti epici prima di Dante si son dati pochissima cura d'osservare. Purché il loro *epos*, ossia narrazione, fosse pieno d'avventure e di fatti maravigliosi, tutto il resto è indifferente per essi. Omero trattò la guerra di Troia trecento e più anni dopo l'esito, ed abbellì il valore eroico de' re della Grecia in un tempo in cui la più parte de' suoi popoli aveva preso una forma repubblicana. Virgilio cantò gli dei d'Enea dieci secoli dopo l'arrivo di quest'eroe nel Lazio, e rimise sotto gli occhi de' Romani le risse e le gare puerili de' numi omerici in un secolo in cui Lucrezio e Cicerone avevano bastantemente analizzate e definite le divinità del loro paese. L'Ariosto non si propose che di divertire la brigata, e mise sulla scena i paladini di Carlomagno, gl'incantesimi e le fate. Il Tasso ha cantata l'inutile e funesta spedizione delle Crociate, e l'inglese Milton ha cavato un poema dai tre primi capitoli della *Genesi*.

Dante senza seguire alcun modello, senza consultare le regole ordinarie dell'uso, senza il soccorso abbagliante delle macchine epiche, si aprì arditamente una carriera tutta nuova, eccitando al più alto grado l'interesse e l'attenzione de' suoi contemporanei. Non potendo innalzare al tuono dell'epopea le virtù e le azioni del suo secolo, egli intraprese di farne la censura e di ritrattarne la deformità. E per verità gli annali del mondo non avrebbero potuto somministrare al di lui pennello materiali così abbondanti quanto egli ne trovò nelle triste vicende nazionali e straniere all'epoca in cui viveva. Tutto ciò che l'ignoranza e la barbarie, gli odi civili,

l'ambizione, l'ostinata rivalità del trono e dell'altare, una politica falsa e sanguinaria ebbero mai d'odioso e di detestabile, tutto entrava naturalmente nel piano che il poeta si era proposto. Il colorito e la tinta di questi differenti oggetti è sempre proporzionato alla loro nerezza, ed il suo pennello non comparisce mai tanto sublime quanto allorché tratteggia fieramente gli orrori accumulati in quel funesto periodo sulla metà dell'occidente cristiano.

Uno de' principali oggetti di Dante era di umiliare Firenze e di spargere l'orrore e la vergogna degl'attentati sanguinari sopra tutte quelle città italiane che si erano più fanaticamente distinte nella persecuzione ghibellina. Quindi le frequenti apostrofi, con cui egli inveiva or l'una or l'altra di esse; le impetuose sortite, con cui si scaglia contro i primi personaggi che v'ebbero parte, e quella cupezza di colorito con cui egli annerisce tutto ciò che ha relazione colla sua disgrazia.

Godi, Firenze, poiché se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno il tuo nome si spande.

*

Ma quell'ingrato popolo maligno,
che discese di Fiesole ab antico,
e tien ancor del monte e del macigno . . .

*

Ahi! Pisa, vituperio delle genti
del bel paese là dove il sì suona:
poiché i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona . . .

*

Ahi! Pistoia, Pistoia, che non stanzi
d'incenerarti sì che più non duri,
poiché in mal far lo seme tuo avanzi, ec.[1]

Ma uno de' principali meriti che rende Dante superiore a se stesso è la nobile arditezza, colla quale egli sviluppa agli occhi del suo secolo i vizi della politica e i falli di quegli uomini rivestiti del supremo potere, che influirono sì potentemente sul generale

1. Le citazioni sono tratte dall'*Inf.*, XXVI, 1-3; XV, 61-3; XXXIII, 79-82; XXV, 10-2.

sconvolgimento in cui trovavasi allora una gran parte del mondo cristiano. Il celebre personaggio, che rinunciò al primo seggio del mondo per l'umile oscurità del ritiro, viene tratteggiato dal poeta con una di quelle pennellate del genio, che colpiscono tanto più vivamente quanto il tratto è più rapido:

guardai e vidi l'ombra di colui,
che fece per viltade il gran rifiuto.[1]

Bonifacio VIII, uno de' primari agenti della rovina del partito di Dante, occupa anch'esso un luogo ben distinto in questo quadro degli orrori morali e politici del suo tempo. Allorché il poeta scriveva, allorché la sua penna si compiaceva di gettare il fiele del risentimento sulla tomba di Bonifacio, le ceneri di questo pontefice non avevano ancora avuto il tempo di raffreddarsi, e la Corte romana era piena di un gran numero di sue creature capaci di vendicarne la memoria. Ma tutto questo non lo trattenne, e ciò ch'è più singolare si è che il suo pennello volendo colorire il ritratto di Bonifacio scorre di passaggio ad adombrare il profilo di altri due papi, uno de' quali lo precedette e l'altro lo seguì immediatamente; il che termina di rendere il gruppo più piccante quanto meno aspettato.[2] L'ombra di Nicola III capovolta nel foro simoniaco è quella che dialogizzando con il poeta dà introduzione alla scena;

– O qual che se' che il di su tien di sotto,
anima trista come pal commessa –
comincia' io a dir – se puoi, fa motto.

. . . . . .

Ed ei gridò: – Se' tu già costì ritto,
se' tu già costì ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio,
per lo qual non temesti torre a inganno
la bella donna, e di poi farne strazio?

. . . . . .

Se di saper ch'io sia, ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa scorsa,
sappi ch'io fui vestito del gran manto:
e veramente fui figliuol dell'orsa,
cupido sì per avanzar gli orsatti,

1. *Inf.*, III, 59-60. Il v. 59 è propriamente «vidi e conobbi l'ombra di colui». 2. Il lettore sensato non ha bisogno di essere prevenuto che i vizi e l'umane debolezze di alcuni papi, quali ha conservato la storia, nulla tolgono alla santità del loro carattere, T. (Nota aggiunta nella II edizione.)

che su l'avere, e qui me misi in borsa.
Di sotto al capo mio son gli altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per la fessura della pietra piatti.

. . . . . .

E dopo lui verrà di più laid'opra
di ver ponente un pastor sanza legge,
tal che convien che lui e me ricuopra.
Nuovo Iason sarà, ec.[1]

Nel canto XXVII il carattere di Bonifacio viene ancora meglio dettagliato nell'esposizione del piccantissimo aneddoto della presa di Palestrina, a cui il poeta dà principio con questi versi:

Lo principe de' nuovi Farisei
avendo guerra presso Laterano,
e non co' Saracin, né con Giudei, ec.[2]

La casa reale di Francia, ch'ebbe tanta parte nelle rivoluzioni di quel tempo, somministrava de' tratti singolari di storia, che il poeta non ha mancato di fare entrare nel suo nuovo piano d'epopea. Bisogna ricordarsi della lega che formò Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello, col pontefice Bonifacio ad oggetto di opprimere i partiti e la libertà della Toscana: bisogna ricordarsi che prima di questo tempo un altro Carlo di Valois[3] avea portato in Italia la desolazione e la guerra, occupando Napoli e la Sicilia; poi l'infelice esito di questa occupazione; poi le accanite dissensioni del re Filippo con il papa, l'oltraggio sanguinoso fatto al pontefice in Anagni, l'estinzione dell'ordine de' Templari, ec., tutti oggetti vivamente interessanti, sopra i quali il rapido pennello di Dante si compiace di spaziare colla sua ordinaria energia. Il poeta dipinge i tristi luoghi del Purgatorio, ove sono racchiusi ad espiare le loro colpe gli ambiziosi ed i conquistatori. Egli vi ravvisa Ugo Capeto primo stipite della casa di Francia, e quest'ombra penante del padre di tanti re vi esala il suo dolore in tal modo che sembra più vivamente lacerata dalle ree prevaricazioni della sua discendenza, che dai tormenti di un fuoco divoratore:

Io fui radice della mala pianta
che la terra cristiana tutta aduggia,
sì che buon frutto rado se ne schianta.

. . . . . .

1. *Inf.*, XIX, 46-8, 52-7, 67-75, 82-5. 2. *Inf.*, XXVII, 85-7. 3. *un altro Carlo di Valois*: il Torti confonde con Carlo I d'Angiò.

Chiamato fui di là Ugo Ciappetta:
di me son nati i Filippi e i Luigi,
per cui novellamente è Francia retta.
Figliuol fui d'un beccaio di Parigi:
quando li regi antichi venner meno
tutti, fuor ch'un renduto in panni bigi . . .

. . . . . .

Lì cominciò con forza e con menzogna
la sua rapina; e poscia per ammenda
Ponti e Normandi prese e la Guascogna.
Carlo venne in Italia, e per ammenda
vittima fe' di Curradino, e poi
respinse al ciel Tommaso per ammenda.
Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi,
che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
per far conoscer meglio e sé e i suoi.
Senz'arme n'esce e solo con la lancia
con la qual giostrò Giuda, e quella ponta
sì che a Fiorenza fa scoppiar la pancia.[1]

Niente sfugge al pennello di Dante. Voi vedrete nella macchina del suo poema tutti i personaggi celebri del suo tempo delineati e descritti secondo le loro qualità rispettive. Rodolfo imperatore, Ottachero re di Boemia, Filippo l'Ardito, Federico di Sicilia, Giacomo d'Aragona ec., tutti questi principi hanno un luogo distinto nella prospettiva ch'egli fa dello spirito del suo secolo. Alcuni di essi vengono delineati in maniera che sono riconoscibili ai semplici tratti della loro fisonomia. Tale è per esempio il colpo di pennello, con cui il poeta tratteggia Filippo l'Ardito senza nominarlo.

E quel nasetto che stretto a consiglio
par con colui ch'ha sì benigno aspetto,
morì fuggendo e disfiorando il giglio.[2]

Ma che dirò della prodigiosa quantità d'aneddoti e di particolarità istoriche riguardanti tante persone meno illustri, e ch'egli ha inserito nella tela del suo poema senza alterarne la macchina e la gravità? Il lettore potrà giudicarne da se medesimo senza che io m'impegni ad entrare in un dettaglio quanto lungo, altrettanto superfluo. Egli ve n'ha profusi d'ogni qualità, d'ogni genere, d'ogni maniera: alcuni teneri e passionati, come l'avventura di Francesca

1. *Purg.*, XX, 43-5, 49-54, 64-75. 2. *Purg.*, VII, 103-5.

d'Arimino; altri cupamente tragici e terribili, come il conte Ugolino e Pietro delle Vigne; altri d'una fierezza grandiosa, come la storia di Farinata e del partito de' *bianchi*; altri d'un patetico dolce e tranquillo, come la morte di Manfredi e di Buoncuore;[1] altri curiosi e piccanti, come i dialoghi e le confessioni di Iacopo Rusticucci, di Vanni Fucci, del Mosca, di Guido di Montefeltro, di Pietro da Medicina, di frate Alberigo, ec. Si direbbe che il poema di Dante non è che la storia domestica de' suoi cittadini e de' suoi nazionali, e come ciascun popolo avrebbe potuto riconoscervi il suo carattere e le sue vicende, così ciascuna famiglia avrebbe potuto leggervi le disgrazie e gli errori o dell'avo o del padre o di se medesima; ciò che, unito felicemente alla energica e grandiosa tela di quanto offriva di più importante la politica e la storia, viene a formare della *Divina Commedia* un monumento il più interessante ed originale fra quanti ne ha prodotti in poesia lo spirito umano.

Tale è il punto di vista, sotto cui bisogna osservare l'insieme dell'opera di Dante. Quando egli venga giudicato con questa regola di giudizio, spariranno le piccole censure che si sono scagliate contro di lui da alcuni spiriti superficiali, i quali, disgustati dalla rugginosità che ricopre il poema, non si sono curati di penetrare nel fondo delle grandi bellezze che vi sono racchiuse. Essi, per esempio, non sanno perdonare a Dante di aver preso Virgilio per compagno e per guida nel suo fantastico viaggio dell'altro mondo; di aver trasformato l'autore dell'*Eneide* in un teologo barbaro e pedante; di aver posto Catone in Purgatorio, Rifeo e Traiano in Paradiso; di aver associato assurdamente Enea con S. Paolo; i misteri della fede colle favole del paganesimo; i sistemi della filosofia greca colle arabe sottigliezze della scolastica.[2]

Come rispondere a tutte queste formidabili accuse? Con due sole parole. I critici hanno ragione, ma la loro critica non è di alcuna conseguenza. Guai a noi, dice Virgilio scrivendo agli Arcadi,[3] guai a me, guai ad Omero e a tutti i poeti del mondo, se Dante non

1. *Buoncuore*: il Torti intende Buonconte da Montefeltro. 2. *Essi... scolastica*: per la maggior parte queste censure corrispondono a quelle del Bettinelli nella seconda delle *Lettere virgiliane*. 3. «Amico mio,» diss'io rivolgendomi verso Omero «guai a noi se questo poema fosse più regolare e scritto tutto di questo stile», Bettinelli, *Lett[ere] di Virgilio agli Arcadi*, [ed. cit., p. 11, dove però si legge «caro», invece che *mio*], T.

avesse i difetti che gli vengono rimproverati! Ma questi difetti, ripetiamolo, siccome appartengono meno al poeta che al tempo in cui egli scrisse, così non distruggono in nessuna maniera la superiorità del suo merito reale. La lingua ed il secolo di Dante erano barbari. Il gusto arido e bizzarro del genio gotico avea infettato i principii di tutte le arti, e deformava tutti i prodotti dell'ingegno e della mano dell'uomo. La scoltura, la pittura, l'architettura di quel tempo non presentavano che un'aria grottesca e manierata. Dante cresciuto in mezzo a questi monumenti di stravaganza come poteva non risentirne anch'esso la trista ed inevitabile influenza? Ecco perciò il suo genio in preda al grottesco ed al bizzarro; eccolo cupo, ineguale, slegato; ma in mezzo a queste irregolarità egli è sempre il genio di Dante, vale a dire il genio d'un'anima ardita, sublime, robusta e pensatrice.

Questo carattere d'originalità, che spicca in ogni parte della macchina epica dantesca, diviene anche più luminoso osservandolo dalla parte dello stile e dell'elocuzione. Gli stessi suoi più accaniti detrattori non sanno negargli questa marca di superiorità, e per consenso di tutti Dante è il poeta dell'energia e dell'evidenza. Gettiamo un'occhiata anche su questa parte della sua preminenza poetica, che lo contraddistingue in paragone di tutti gli altri.

È ben difficile che nella storia letteraria di tutte le nazioni si trovi l'esempio d'un uomo solo che sia stato il creatore ed il perfezionatore insieme della sua lingua. Prima di Omero l'idioma greco era elegante e poetico; la *Tebaide* e il *Vello d'oro*[1] erano due poemi che avevano preceduto la comparsa dell'*Iliade*, ed avevano riscossi gli applausi della nazione. Pacuvio ed Ennio avevano perfettamente sbozzato l'idioma latino, che Virgilio ed Orazio resero sì elegante un secolo dopo. Il sublime Corneille in Francia era stato preceduto da venti poeti, ed il genio di Shakespear trovò tutto preparato in Inghilterra per far brillare con tanta energia i pugnali della tragedia inglese. All'incontro in quale stato di barbarie non era la lingua italiana allorché Dante prese la penna? Un linguaggio, o piuttosto un suono aspro, snervato, disarmonico, che nella bocca dei Guittoni e dei Bonagiunta giungeva appena ad ottenere una forma di metro ed una languida impressione dei mo-

1. La *Tebaide* è uno dei «poemi ciclici»; non si hanno invece notizie precise di poemi sul *Vello d'oro*, e in genere sull'impresa degli Argonauti, anteriori ad Omero.

vimenti dell'anima. Conveniva sollevarsi al di sopra di questo caos di rozzezza e di torpore; conveniva svolgerne i germi dell'eleganza e del gusto, ricondurvi l'ordine e l'armonia, fissarne il movimento e l'espressione, e per un tratto del solo genio avvivare questa massa disanimata di parole col sacro fuoco dell'eloquenza e dell'entusiasmo poetico. Tali erano i prodigi riservati a Dante. Invano si vorrà crudamente opporgli ch'egli stesso è pieno talvolta de' difetti che avrebbe dovuto evitare. Ah! quest'abuso della critica è atroce! Dante è il padre della nostra lingua e della nostra poesia; ecco una verità incontrastabile. I suoi pezzi migliori non sono mai stati superati da alcuno. Se la lingua italiana ha uno stato di fissazione e di carattere, essa l'ha ricevuto da lui. L'idioma italiano, grazie alla sua meravigliosa pieghevolezza, ha saputo prendere nelle mani d'abili artisti tutte le forme che si è voluto adattargli; esso ha l'aria greca in Guidi e Chiabrera; è abbigliato alla latina in Savioli e Parini; è divenuto celtico e settentrionale nell'immortale versione d'Ossian; ma quando vorremo spogliarlo di questi colori stranieri, quando noi vorremo osservarlo nella sua venustà originale, esso ci comparirà sempre sotto le forme eleganti e precise che gli ha impresso da principio il fondatore del nostro Parnaso. Chi è oggi nel secolo decimonono che osi vantarsi di superare, non dirò l'energia e l'evidenza (pregi decisamente suoi propri, che lo costituiscono senza imitatori, come senza modello), ma la grazia, il morbido e la freschezza di alcuni tratti di Dante? Chi resterà insensibile alla bellezza di questi versi?

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
dell'aer puro, infino al primo giro,
agli occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io uscì fuor dell'aura morta,
che m'avea contristati gli occhi e 'l petto.
Lo bel pianeta, ch'ad amar conforta,
faceva tutto rider l'oriente,
velando i Pesci, ch'erano in sua scorta.
Io mi volsi a man destra, e posi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai, fuor ch'alla prima gente.
Goder pareva il ciel di lor fiammelle.
O settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle! ec.

*

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno adorno:
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che, per temperanza di vapori,
l'occhio lo sostenea lunga fiata:
così dentro una nuvola di fiori
che dalle mani angeliche saliva,
e ricadea in giù, dentro e di fuori,
sovra candido vel, cinta d'oliva,
donna m'apparve sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva, ec.

*

A noi venìa la creatura bella,
bianco vestita e nella faccia quale
par tremolando mattutina stella.
Le braccia aperse, ed indi aperse l'ale:
disse: – Venite; son qui presso i gradi,
ed agevolemente omai si sale, ec.[1]

Il Petrarca, tanto celebrato per il poeta della dolcezza, può egli vantare una facilità e morbidezza di colorito superiore a questa? Ed osservate che il Petrarca scriveva un mezzo secolo dopo.

Coloro che insultano con tanta facilità alla riputazione di Dante, vorrei che mi additassero le sorgenti da cui egli ha riçavato quel terribile e quel fiero che è per così dire il tuono naturale della sua musa. Vorrei che mi citassero il poeta greco e latino che abbia potuto somministrargli l'idea di quella profondità e di quella forza di stile che si ammira da un capo all'altro del suo poema.

Per me si va nella città dolente:
per me si va nell'eterno dolore:
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse 'l mio alto fattore:
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create
se non eterne, ed io eterna duro:
lasciate ogni speranza voi che 'ntrate, ec.

*

1. *Purg.*, I, 13-27; XXX, 22-33; XII, 88-93.

E già venìa su per le torbid' onde
un fracasso d'un suon pien di spavento,
per cui tremavan ambedue le sponde;
non altrimenti fatto che d'un vento
impetuoso per gli avversi ardori,
che fier la selva, e senza alcun rattento
li rami schianta, abbatte e porta fuori:
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e gli pastori.

*

Ora incomincian le dolenti note
a farmisi sentire: or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in luogo d'ogni luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto, ec.[1]

Se i talenti superiori, i quali si aprono una nuova strada nella carriera delle belle arti, meritano giustamente gli omaggi degli uomini, Omero e Dante hanno un diritto speciale alla nostra ammirazione e al nostro rispetto. Io non pretendo di mettere nella stessa linea il merito dell'uno e dell'altro; dico soltanto che, se Omero è il padre di tutti i poeti, bisogna eccettuare da questa lista Dante Alighieri. Dall'epoca del primo fino al secondo vi è corso un intervallo di circa ventidue secoli. Questo lunghissimo tratto di tempo è stato riempito da un piccol numero di poeti greci e latini, ognuno de' quali si è fatta una legge d'imitazione, studiando tutti al medesimo fonte, e avendo sempre innanzi agli occhi lo scrittore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Questa sì lunga e costante abitudine in riconoscere una sola regola di gusto ha prodotto un certo numero di belle copie e nessun quadro originale. Il colorito d'Omero è scorso a piccoli ruscelli sulla tela de' suoi scrupolosi imitatori. Essi non veggono gli oggetti che sotto il medesimo profilo. Tutti i fenomeni della natura sono dipinti all'omerica. Il mattino per essi è costantemente l'Aurora, che lascia il letto di Titone ed apre al sole le porte del giorno; la sera è Febo, che si attuffa nell'oceano col suo carro di luce; i venti sono esseri personificati, di cui ciascuno ha il suo carattere ed il suo nome; le tempeste e la calma sono sempre all'ordine del tridente di Nettuno; le fonti, i fiumi, le stagioni, la pioggia, l'arco baleno sono altrettante minori deità,

1. *Inf.*, III, 1-9; IX, 64-72; V, 25-30.

di cui si conoscono anticipatamente le forme, gli offici, il carattere e fino le diverse parti del loro abbigliamento. In tal guisa l'idee mitologiche d'Omero inceppavano ad ogni passo i fenomeni della natura e ristringevano l'immaginazione de' poeti imitatori. È inutile aspettar da essi un'idea nuova e originale, un'immagine ardita, che colpisca per la sua novità e grandezza: molto meno voi incontrerete nel gusto greco quelle mezze tinte, quei dolci colori del sentimento, quei tocchi fievoli e mancanti, che sono l'espressione dell'anima, e dipingono così bene il quadro delle malinconiche passioni.

Dopo la rivoluzione di tanti secoli, dopo il cangiamento essenziale in ogni genere di sistema politico, morale, religioso e letterario, il nostro Dante prese a considerare la natura in un aspetto tutto nuovo, e vi scoprì delle bellezze sconosciute o sfuggite alla scuola omerica. I fenomeni dell'universo lo colpivano con forza; il morale agiva sopra il suo spirito con un'influenza profonda. Egli ha espresso le immagini della sua fantasia, come i sentimenti del suo cuore, con un'energia di colorito, di cui prima non si aveva l'idea. Dolce e terribile a vicenda egli ha secondato fedelmente gli impulsi della natura, la quale non è sublime che per la sua indefinibile fecondità. Vuol egli dipingere la sera? Addio *Febo*, addio *cavalli*, addio *carro* del sole; addio tutte l'idee triviali e ripetute dall'antico Parnaso. La sera non è agli occhi di Dante che il momento delle triste e tenere rimembranze; l'ora in cui il sentimento del cuore umano, distratto dai romori del giorno, ripiglia i suoi diritti e si abbandona alle patetiche impressioni della tristezza.

Era già l'ora che volge il disio
a' naviganti, e intenerisce il cuore
lo dì ch'han detto ai dolci amici addio,
e che lo nuovo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano,
che paia 'l giorno pianger che si muore.[1]

Il fiume Po non è più quel mostro virgiliano,

. . . gemina auratus taurino cornua vultu
Eridanus.[2]

1. *Purg.*, VIII, 1-6. 2. *Georg.*, IV, 371-2 («Eridano dalle corna dorate sul volto taurino»).

Ma Francesca da Rimini ve n'offre un'idea più toccante e più vera:

Siede la terra, dove nata fui,
sulla marina dove il Po discende
per aver pace co' seguaci sui.[1]

Vuol egli dipingere in un altro luogo la serenità d'un bel mattino di primavera; d'un mattino limpido, puro e degno, per così dire, della prima innocenza del mondo? Ascoltiamolo:

Temp'era del principio del mattino;
e il sol montava in su con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse da prima quelle cose belle.[2]

Che immagine piena di semplicità insieme e di grandezza! «Il sole» dice il poeta «montava accompagnato» non già dalle stelle più grandi o dalle più belle del cielo, ma «da quelle stelle ch'eran con lui» ne' primi momenti della creazione. Non si scorge qui riunita la grazia e la delicatezza di Gesner[3] alla sublimità di Milton?

Scorrete la *Divina Commedia*; voi incontrerete ad ogni pagina de' passi somiglianti superbamente scritti, che vi contrassegnano un'anima viva, energica, profonda, originale e creatrice. Dante non deve ad alcuno né le sue bellezze, né i suoi difetti, e questo è ciò che gli assegna un posto speciale non solo nel nostro Parnaso, ma fra tutti i poeti dopo Omero. Le sue immortali bellezze non periranno giammai; esse brillano tutt'ora d'una luce divina, malgrado la ruggine gotica da cui sono coperte. Invano una falsa delicatezza di gusto calcola freddamente il maggior numero de' versi cattivi sopra i buoni. Dante è grande malgrado i suoi cattivi versi e le sue negligenze; s'egli non ne avesse in gran numero, bisognerebbe preferirlo a tutti i poeti. Nessuno ha preteso incensare i difetti e le macchie di questo scrittore; ma così ruvido e irregolare com'è, egli è il creatore della poesia italiana; egli è il padre de' poeti; egli è il poeta de' grand'uomini; egli ha formato l'Ariosto, Minzoni, Monti e in gran parte il sublime Alfieri. Ma che dico il «padre de' poeti»? Michelangelo, il gran Michelangelo,

1. *Inf.*, V, 97-9. 2. *Inf.*, I, 37-40. 3. *la grazia . . . Gesner*: in questo giudizio sul Gessner si avverte l'eco della valutazione del Bertola.

il genio più originale che abbia illustrato le belle arti del disegno, egli stesso è un allievo della sua scuola. La lettura di Dante era per esso ciò che era per Apelle e Fidia la lettura di Omero.

CAPITOLO VII

Dell'Ariosto. Fecondità originale del suo genio paragonabile ad Omero. Sua gran cognizione del cuore umano. Difetti dell'«Orlando» facilmente riparabili.[1]

Quando ho detto che l'epica romanzesca è un nuovo genere creato da' moderni, capace d'interessare il cuore e sublimare lo spirito, io aveva in vista principalmente il celebre *Furioso* di Ludovico Ariosto. Questo genio fervido, immaginoso, sublime ha veduto in tutta l'estensione la brillante fecondità del genere ch'egli trattava; egli ne ha rilevato le bellezze, ne ha create delle nuove, ne ha mascherati e ne ha resi amabili anche i difetti. Non vi voleva meno che l'inesausto ed animato pennello di Ludovico per presentare al lettore de' quadri chimerici e nondimeno interessanti; dell'avventure inverosimili e che tuttavia impegnano; un mondo tutto nuovo e fantastico, per cui nondimeno noi ci scordiamo dolcemente di quello che abbiamo sotto gli occhi. Il *Furioso* ha portato l'epica romanzesca al più alto grado di perfezione di cui poteva esser capace. Se questo poema non è il più grande, il più sublime di tutti, la colpa non è dell'autore, ma del genere medesimo e della natura, se oso dirlo, la quale non soffre la perfezione in un ordine di cose che manca della base essenziale del verosimile. Frattanto questa inimitabile e magnifica produzione ha dilatato presso gli esteri la gloria del Parnaso italiano; e mentre gli oscuri versi di Dante e Petrarca stancavano ancora le superstiziose penne de' comentatori nazionali, il poema dell'Ariosto passava rapidamente di clima in clima, e ricevea, per così dire, una nuova vita dalle diverse traduzioni che ne hanno fatto le più colte lingue d'Europa.

Nessun poeta ha avuto il talento di descrivere più vivamente le cose e gli avvenimenti; nessuno ha meglio veduto la natura ne' suoi più variati e moltiplici aspetti. Questa benefica madre lo avea arricchito d'una fantasia vasta, feconda e capace di abbracciarla nella sua immensità. Egli ha tutto veduto coll'occhio del

1. *Dal Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., I, pp. 144-79.

genio; egli ha descritto una prodigiosa quantità di fenomeni fisici e morali, i di cui originali non si sono giammai presentati alla sua vista. Si è detto che Omero non sarebbe stato il pittore della natura, se non avesse viaggiato la metà della sua vita. Ciò potrà esser vero; ma l'autore del *Furioso*, che in linea di colorito merita almeno di esser paragonato ad Omero, non è stato viaggiatore e ci somministra un grand'esempio di quanto è capace l'immaginazione concentrata in se stessa.

L'Ariosto nacque in Reggio d'una famiglia strettamente attinente ai sovrani di Ferrara. Il duca Alfonso d'Este che aveva degli interessi da discutere con il papa Giulio II volle inviarlo in Roma, in qualità d'ambasciatore per trattarvi un accomodamento, e questo fu il più lungo viaggio di Ludovico. I preliminari di questa negoziazione furono per riuscirgli fatali; egli non sapeva quanto bisognava guardarsi dalla diplomatica di Giulio II. Questo papa, che faceva allora la guerra al concilio di Pisa, alla Toscana e alla Francia, credette di poterla fare più facilmente ad un ambasciatore poeta; in conseguenza furono dati degli ordini segreti perché Ludovico fosse gettato nel Tevere. L'aneddoto è incontrastabile, e l'ex-gesuita Tiraboschi lo riporta fedelmente nella sua storia della letteratura italiana.[1] Fuggito da Roma egli si ricondusse a Ferrara nella corte de' suoi mecenati, ma ciò non fu che per incontrarvi nuove umiliazioni e nuovi disgusti.

Egli si occupava da lungo tempo nella formazione del suo *Orlando furioso*. Dopo dieci anni di travaglio ne diede al pubblico la prima parte, e dedicò l'opera al cardinale Ippolito d'Este, che veniva lodato prodigiosamente in molti luoghi del libro. Questo è il primo poema, io credo, ricevuto con disprezzo dallo stesso mecenate cui venne offerto, e che nondimeno gli è debitore dell'immortalità. Il cardinale dopo averne ascoltato sorridendo alcuni canti, si rivolse al poeta, e gli disse con quell'aria di superiore intelligenza così familiare ai grandi: — Come mai siete riuscito a metter insieme tante buffonerie? — La posterità l'ha ben vendicato da questo motto oltraggioso.

1. Bisogna distinguere, ed io lo protesto, in Giulio II il capo visibile della Chiesa dal principe temporale; ed in questo solo ultimo rapporto io mi sono permesso di rilevare un tratto violento del suo carattere, che volea levar la vita ad uno de' più grandi poeti della terra, ed all'Italia uno de' primi monumenti della sua letteratura, T. (Nota aggiunta nella II edizione.)

L'Ariosto si lasciò sedurre dal gusto e dai pregiudizi del suo tempo, che riguardavano l'antica cavalleria come l'istituzione più sublime dell'onore e dell'eroismo. Egli forse si persuase che i suoi contemporanei non avrebbero saputo gustare un'altra specie di sublime, e quindi non si dette la pena di ricercarla. Con queste idee nello spirito egli precipitò la scelta del soggetto e sviluppò quel vasto piano di poema che noi leggiamo in quarantasei canti. Gli Italiani per una specie di voto unanime gli hanno consacrato il titolo d'Omero ferrarese; e sebbene l'*Iliade* e l'*Orlando* non abbiano niente di comune fra loro, nondimeno questa espressione del giudizio nazionale racchiude a mio parere un gran senso. Si è voluto forse dire con ciò che l'anime di questi due poeti hanno, se è lecito dirlo, un contorno medesimo, una stessa fisonomia; si è voluto forse dire che l'Ariosto nelle circostanze e nel secolo d'Omero avrebbe prodotto l'*Iliade*, come Omero avrebbe scritto *Orlando*, se fosse vissuto ne' tempi e nelle circostanze dell'Ariosto. Ma in tutto il resto questi due figli gemelli delle Muse non hanno più fra loro alcuna rassomiglianza; ed i loro poemi differiscono tanto l'uno dall'altro quanto era diverso il secolo dell'Omero greco da quello del ferrarese.

Omero ha dipinto gli uomini e gli dei delle prime età; Ariosto ha dipinto gli eroi dell'onore e dell'amore. Omero aveva per guida la semplicità originale delle antiche tradizioni; l'Ariosto ha dovuto servire all'idee, all'opinioni, al costume del suo tempo. Omero ha descritto le guerre e gli interessi delle popolazioni nascenti; l'Ariosto ha dipinto l'avventure del secolo di Carlo Magno ed il costume del sistema feudale. Le passioni de' personaggi d'Omero erano semplici, unisone e vigorosamente sentite; le passioni ed i caratteri espressi dall'Ariosto erano il risultato di mille combinazioni politiche e morali, di sentimenti fattizi e di costumi bizzarri. Nell'*Iliade* la gloria della nazione anima i Greci; nel *Furioso* il punto d'onore è l'elemento de' cavalieri. Le divinità e le macchine religiose occupano una gran parte del poema greco: Minerva e Giunone, Venere e Apollo precipitano o sospendono i combattimenti, affrettano o ritardano i decreti del fato. L'onore e l'amore sono i veri numi che danno il movimento alla gran mole dell'Ariosto, ed un'occhiata, una parola d'Angelica, di Bradamante e di Doralice armano i regni contro i regni e mettono in sconvolgimento la metà della terra.

Più si ravvicinano insieme i vari tratti caratteristici de' due poemi, più si resta convinti che i loro autori dovevano per necessità allontanarsi fra loro nella esecuzione e nel disegno. Infatti quale enorme distanza non dovrà separare due epiche azioni, in una delle quali le donne non agiscono punto, mentre nell'altra esse hanno la più attiva ed essenziale influenza? Nel poema greco Elena ed Andromaca, uniche donne che vi compariscono, non si mostrano che due o tre volte, e non interessano giammai; laddove nel poema italiano Angelica, Olimpia, Doralice, Bradamante, Fiordiligi, Isabella, Marfisa, ec. empiono tre quarti del poema, sono intimamente legate coll'interesse generale, e contribuiscono all'inviluppo come allo scioglimento dell'azione. L'Omero ferrarese vide assai bene il nuovo e vasto campo che gli apriva davanti il suo soggetto indipendentemente da qualunque imitazione degli antichi; e mentre egli travagliava ad eseguirlo, si proponeva tanto poco di somigliare ad Omero, quanto un secolo dopo il gran Corneille scrivendo il *Cid* pensava di essere l'imitatore di Sofocle e di Euripide.

Lo stesso colpo d'occhio del genio gli fece vedere che il nuovo genere da lui maneggiato non gli permetteva di assoggettarsi alle regole ordinarie dell'arte, e specialmente alle tre unità di tempo, di luogo e di azione. Lo spirito di cavalleria non mai disgiunto da quello dell'indipendenza trascinava i cavalieri da un'impresa all'altra e li rendeva incapaci di restare lungamente sotto gli stessi ordini e gli stessi stendardi. Inoltre il cavaliere e l'eroe erano riputati tanto più grandi e magnanimi, quanto più agivano soli ed isolati nell'intraprendere e terminare le strepitose avventure. La subordinazione era una virtù sconosciuta, e il punto d'onore dava spesso al cavaliere il funesto diritto di sfidare all'arme lo stesso sovrano. Un poema dunque che doveva presentare il quadro dell'entusiasmo, dell'impetuosità, della follia cavalleresca, come avrebbe potuto conservare quella scrupolosa unità d'azione e quella regolarità d'andamento, ch'è il pregio ordinario degli altri poemi? L'epopea dell'Ariosto doveva essere in conseguenza viva, disordinata e bizzarra, come il carattere degli eroi di cui ha celebrate le imprese.

Ma all'incontro quali e quante bellezze nuove, grandi e luminose non risultavano da questa pretesa violazione di regole? Come il poeta seguendo il corso impetuoso di tante passioni diverse mol-

tiplica mirabilmente le situazioni e gli avvenimenti, e risveglia ad ogni istante l'interesse! Come non sembra ch'egli passeggi, per così dire, sopra tutti i climi della terra, e il mondo ch'egli abbraccia nella sua idea non s'ingrandisca e si estenda sotto la sua penna? La grande scena dell'azione del poema si agita intorno alle mura di Parigi. Un re africano del nono secolo, guidato da un sentimento brutale di vendetta, aduna un immenso esercito d'Arabi e di Mori, e si rovescia coll'impeto della rabbia sull'impero occidentale di Carlo Magno, ch'egli pensa distruggere. L'imperatore cristiano oppone a questo diluvio di barbari tutto ciò che il valore, la costanza ed il coraggio hanno di più grande e di più eroico. I cavalieri delle due nazioni, divisi di religione e d'interesse, vengono a cercare in questa celebre contesa le più estreme occasioni da segnalare la loro gloria e la loro bravura. Ma l'amore, l'amicizia, la gelosia, il punto d'onore, il partito, mille passioni differenti attraversano ad ogni passo l'oggetto primario di questi movimenti, e snervano e dividono l'unanimità di tanti sforzi riuniti. Orlando, Rinaldo, Bradamante, Astolfo da una parte, Ruggiero, Rodomonte, Mandricardo, Marfisa, Gradasso dall'altra, hanno ciascuno degl'impegni personali che li dividono, e degl'interessi troppo cari al loro cuore. Quindi il pericolo d'un'amante, la perdita d'un amico, la riparazione d'un torto, il riacquisto d'un cavallo, d'un elmo, d'una spada, e talvolta anche meno di questo, è bastante a deviare i cavalieri dall'oggetto primario e a trasportarli in dieci diverse parti del mondo. Noi siamo obbligati a seguirli in Francia, in Italia, in Alemagna, in Inghilterra, in Spagna, nella Siria, in Egitto, nella Nubia, nell'Indie, e perfino al mondo della Luna. La novità e la varietà de' quadri e delle situazioni si succedono senza interruzione ed impegnano ad ogni momento l'attenzione e la curiosità del lettore. Ma in mezzo a questo tumulto, a questo fracasso, a questo disordine apparente d'intrighi e di movimenti, un filo nascosto e impercettibile lega insieme ed unisce le diverse parti della gran macchina, e le rapporta ad un centro comune. Talvolta voi crederete di perder di vista un personaggio, che, trascinato da un oggetto straniero, sembra esser fuori della sfera del movimento generale. All'improvviso la scena è cangiata: un incidente, un colpo inaspettato lo rimbalza nel vortice più vivo dell'azione, e si riconosce ch'egli non apparteneva tanto da vicino all'interesse primario, quanto allorché sembrava esserne piucché mai allonta-

nato. Il talento dell'intreccio e della combinazione è per verità portentoso nell'Ariosto. Il suo genio fecondo e creatore, quasi librato al di sopra dell'universo, sembra presiedere a tutti i moti come a tutte le passioni degli uomini, e nella sua vasta immaginazione animando ed abbracciando un immenso circolo di cose, egli guida, per così dire, la natura per mano, e potrebbe dirsi di lui ciò che un antico scrisse in altro proposito:

Mundum mente gerens, similique imagine formans.[1]

Tale è il genio creatore e macchinoso dell'Ariosto. Ma se egli è gran poeta inventore, egli non è meno gran poeta pittore. L'irlandese sig. Sherlock, che si sforza d'abbassarne quanto più può la riputazione, paragona lo stile dell'Ariosto al colorito dell'Albano;[2] ma egli s'inganna. Il suo pennello ha spesse volte, è vero, la freschezza, il ridente, il morbido di questo pittore; ma esso ha anche spesso la forza e l'energia di Michelangelo, il chiaro-scuro e l'evidenza del Correggio. Tutta l'Europa ha reso giustizia alla mirabil fecondità e varietà del suo stile poetico.[3]

Tremò Parigi e torbidossi Senna
a l'alta voce, a quell'orribil grido;
rimbombò il suon fin a la selva Ardenna
sì, che lasciar tutte le fiere il nido;
udiron l'Alpi e il monte di Gebenna,
di Blaia e d'Arli e di Roano il lido,
Rodano e Senna; udì Garonna e il Reno;
si strinsero le madri i figli al seno.[4]

*

Già potreste sentir come rimbombe
l'alto rumor delle propinque ville
d'urli e di corni e rusticane trombe,
e più spesso che d'altro il suon di squille:
e con spuntoni e archi e spiedi e frombe
veder dai monti sdrucciolarne mille,
e altrettanti andar da basso ad alto,
per fare al pazzo un villanesco assalto.

1. Cfr. Boezio, *De cons. Phil.*, III, metr. IX, v. 8, e Dante, *Conv.*, III, II, 17 («Portando il mondo nella sua mente, e formandolo a somiglianza di questa immagine»). 2. *Albano*: il pittore Francesco Albani (1578-1660), celebratissimo nel Settecento. 3. A questo punto, nella I edizione, era inserita una nota (poi soppressa nella II) in cui veniva citato un giudizio elogiativo sull'Ariosto, in verità piuttosto generico, del Linguet. 4. *Orl. fur.*, XXVII, 101.

Qual venir suol nel salso lito l'onda
mossa da l'Austro, ch'a principio scherza,
che maggior de la prima è la seconda,
e con più forza poi segue la terza;
e ogni volta più l'umore abbonda,
e ne l'arena più stende la sferza:
tal contra Orlando l'empia turba cresce,
che giù da balze scende e di valli esce.[1]

★

Ecco sono agli oltraggi, al grido, all'ire,
al trar de' brandi, al crudel suon de' ferri.
Come vento che prima appena spire,
poi comincia a crollar frassini e cerri,
et indi oscura polve in cielo aggire,
indi gli alberi svelga e case atterri,
sommerga in mare, e porti ria tempesta,
che il gregge sparso uccida alla foresta.
De' due pagani senza pari in terra
gli audacissimi cor, le forze estreme
partoriscono colpi ed una guerra
conveniente a sì feroce seme.
Del grande e orribil suon trema la terra
quando le spade son percosse insieme;
gittano l'arme insin al ciel scintille,
anzi lampade accese a mille a mille.[2]

★

Rimase a dietro il lido e la meschina
Olimpia, che dormì senza destarse
finché l'aurora la gelata brina
dalle dorate rote in terra sparse,
e s'udir le alcioni alla marina
dell'antico infortunio lamentarse.
Né desta né dormendo, ella la mano
per Bireno abbracciar stese, ma invano . . .

E corre al mar, graffiandosi le gote,
presaga e certa omai di sua fortuna:
si straccia i crini, e il petto si percote,
e va guardando (che splendea la luna)
se veder cosa fuor che il lido puote,
né, fuor che il lido, vede cosa alcuna;
Bireno chiama, e al nome di Bireno
rispondean gli antri che pietà n'avieno.

1. *Orl. fur.*, XXIV, 8-9. 2. *Orl. fur.*, XXIV, 99-100.

Quivi surgea nel lido estremo un sasso,
ch'aveano l'onde col picchiar frequente
cavo e ridutto a guisa d'arco al basso;
e stava sopra il mar curvo e pendente.
Olimpia in cima vi salì a gran passo
(così la facea l'animo possente),
e di lontano le gonfiate vele
vide fuggir del suo signor crudele:
vide lontano, o le parve vedere,
che l'aria chiara ancor non era molto;
tutta tremante si lasciò cadere
più bianca e più che neve fredda in volto.
Ma poiché di levarsi ebbe potere,
al camin delle navi il grido volto,
chiamò, quanto potea chiamar più forte,
più volte il nome del crudel consorte.[1]

Ma affrettiamoci a rilevare in Ludovico un altro pregio non meno prezioso e stimabile, e forse più essenziale di quelli che abbiamo finora osservato; pregio, che lo rende in questa parte superiore agli epici antichi, e gli assegna un luogo ben distinto fra tutti i poeti moderni. Io parlo dell'interesse ch'egli ha saputo spargere nelle diverse parti del suo poema; interesse vivo, animato, figlio del genio e non dell'arte, risultato felice di una profonda cognizione del cuore umano, e tanto più mirabile in esso, quanto che egli è stato il primo fra i moderni che n'abbia scoperto ed attivato le potenti risorse.

L'Ariosto interessa e per l'arte che possiede nel preparare e sviluppare un intreccio, e molto più per la scelta delle passioni che muovono il cuore e prestano i materiali all'intreccio medesimo. I Greci ed i Romani hanno conosciuto le passioni e ne hanno afferrati i tratti più decisi e più marcati; ma essi si sono troppo arrestati ai primi movimenti dell'anima ed alle prime impressioni del sentimento senza curarsi di penetrare nella vasta e indefinita complicazione degli affetti; in tal guisa hanno essi piuttosto dipinto ed espresso l'uomo della natura, che l'uomo inoltrato nelle diverse posizioni della società. Achille è collerico e vendicativo; egli si abbandona all'impeto di queste passioni con una specie di sensualità barbara; lo slancio della sua anima non è bilanciato da alcun ostacolo, né dalla parte delle cose né da quella del proprio

1. *Orl. fur.*, x, 20, 22-4.

cuore. Questo carattere è senza dubbio fiero e terribile; ma è egli ugualmente interessante? Fedra, Medea, Elena, Didone sono i caratteri più appassionati che ci restano dell'antico Parnaso: Didone specialmente, il capo d'opera del genere sentimentale fra tutte le produzioni della Grecia e di Roma. Ma la sorte di questa disgraziata regina non ci tocca in Virgilio se non in quanto è atroce la catastrofe che la termina. Togliete a Didone la disperata maniera con la quale essa dà fine a' suoi dolori, e tutto il resto diviene pressoché indifferente. La sua passione per Enea non è che un capriccio artificioso di Venere; essa ama per decreto degli dei e del destino; il furore e l'indecenza accompagnano ogni suo movimento. Sembra che il poeta latino si compiaccia di degradare il cuore di questa eroina per fare la corte ai Romani, disonorando in essa la culla dell'impero cartaginese; ma qualunque sia stato il suo disegno, è certo che l'interesse ne soffre considerabilmente. Nessuno potrà sinceramente attaccarsi alla sorte di una donna che ha perdute le virtù del suo sesso; che dopo la sua prima segreta unione con Enea,

. . . fama
e rispetto d'onor più non l'affrena . . .
. . . a cui poscia non calse
né della dignità, né dell'onore,
né della segretezza;[1]

di una donna per rilevare gli eccessi della quale si adoprano i colori del più cupo e disordinato furore:

. . . quale ai notturni
gridi di Citeron tiade, allora
che il triennal di Bacco si rinnova,
nel suo moto maggior si scaglia e freme,
e scapigliata e fiera attraversando
e mugolando al monte si conduce:
tale era Dido[2] *. . .;*

di una donna finalmente, di cui gli ultimi respiri non sono che orribili e furiose imprecazioni contro lo scusabile oggetto della sua rabbia e del suo fatale attaccamento:

1. [*Eneide*], Traduzione del Càro, [IV, 129-30, 259-61], T. 2. Traduzione di A. Caro, IV, 449-55.

ma caggia anzi il suo giorno, e nell'arena
giaccia insepolto . . .
. . . Anzi alcun sorga
dall'osse mie, che di mia morte prenda
alta vendetta, e la dardania gente
colle fiamme e col ferro assalga e spegna
ora, in futuro e sempre[1] . . .

I moderni hanno conosciuta una strada più sicura e più delicata per giungere al cuore e consegnarlo alle vive emozioni del sentimento. Lo spettacolo degli esseri penanti perseguitati dai rigori del destino o della vendetta degli dei è senza dubbio commovente; e tale era infatti il genere sentimentale conosciuto dagli antichi. Ma esiste un altro genere di patetico più toccante, più universale, più energico e più sublime. Questo non consiste né nei colpi torbidi e personali delle celesti vendette, né nei furori scandalosi d'un cuore avvilito. La virtù sensibile in preda alla passione o in contrasto con essa, ecco lo spettacolo interessante che agisce sopra tutti i cuori, perché tutti portiamo dentro di noi il germe di quel sentimento d'elevazione che ci attacca vivamente a tutto ciò che trasporta e mette l'uomo alle prese con se medesimo. Il quadro di questa lotta toccante, che richiama tutto il nostro interesse e lo ritiene in un'ansiosa sospensione, è suscettibile di mille nuovi e variati aspetti. Talvolta esso consiste nel contrasto violento e nelle opposte sensazioni di un'anima tormentata da cento passioni differenti, la quale riagendo sopra se medesima comprime tutte le molle della sensibilità, e fa risultarne quel torbido cupo e lacerante da cui ci sentiamo sì vivamente penetrati. Talvolta voi lo vedrete nello sforzo grandioso di un cuore fortemente colpito dai sentimenti della gloria e dell'onore, che sacrifica le sue più dolci inclinazioni al dovere e la passione alla virtù. Talvolta esso[2] si sviluppa nel combattimento sublime ed animato de' grandi interessi e delle grandi passioni, che urtandosi e rispingendosi a vicenda agiscono nell'anima dello spettatore con pari energia, e formano di diverse, opposte e profonde sensazioni un luminoso teatro di virtù, d'umanità, di grandezza. Tale è il fonte del nobile e vivo patetico dove hanno attinto i moderni, e di cui è pieno il teatro, l'epopea, il romanzo: fonte inesausto, perché innumerabili,

1. Traduzione di A. Caro, IV, 951-2, 958-62. 2. *esso*: tanto la I edizione che la II hanno «essa»; ma il contesto richiede la lezione da noi adottata.

immense, indefinite sono le forme e gli aspetti sotto i quali si combinano e si sviluppano le affezioni del cuore umano; fonte vasto e profondo, perché niente più arriva a scuoterci e ad infiammarci quanto il forte e vivo movimento delle opposte passioni, quanto il grido acuto del sentimento in preda all'urto di se medesimo, e quanto l'elevata grandezza de' caratteri sublimi, che immolando se stessi all'ordine e alla virtù formano la felicità de' nostri simili e divengono la scuola del genere umano.

L'Ariosto ha conosciuto il primo la natura e le varie gradazioni di questo nuovo patetico interessante, e ne ha sparso in tutto il poema i più felici e commoventi risultati. Voi vedete la dolce e sensibile Olimpia già pronta a dare la libertà, il regno e la vita per salvare dalle mani del tiranno il suo diletto Bireno; ma se essa è in preda alle lagrime, se essa è lacerata dal più fiero dolore, ciò non è già in vista dell'orribile sacrificio di se medesima: essa si affanna unicamente perché teme che la sua morte non basti ad assicurare la salvezza del caro amante. Olimpia non solo ama Bireno più di se stessa, ma vede nel sacrificio della sua vita qualche cosa di più insopportabile della morte medesima. Noi non possiamo ascoltarne i gemiti e le querele senza sentirci straziare dal suo stesso dolore.

Se dunque da far altro non mi resta
né si trova al suo scampo altro riparo
che per lui por questa mia vita, questa
mia vita per lui por mi sarà caro.
Ma sola una paura mi molesta,
che non saprò far patto così chiaro,
che m'assicuri che non sia il tiranno,
poich'avuta m'avrà, per fare inganno.
Io dubito che poi che m'avrà in gabbia
e fatto avrà di me tutti gli strazi;
né Bireno per questo a lasciar abbia,
sì ch'esser per me sciolto mi ringrazi:
come spergiuro, e pien di tanta rabbia,
che di me sola uccider non si sazi;
e quel che avrà di me, né più né meno
faccia di poi del misero Bireno.

*

Pregato ho alcun guerrier, che meco sia
quando io mi darò in mano al re di Frisa;
ma mi prometta, e la sua fé mi dia

che questo cambio sarà fatto in guisa
ch'a un tempo io data, e liberato sia
Bireno; sì che quando io sarò uccisa,
morrò contenta, poi che la mia morte
avrà data la vita al mio consorte, ec.[1]

Il fedele e troppo sensibile Ariodante vuol darsi una morte disperata piuttosto che sopravvivere alla creduta infedeltà della sua donna. Ma quando egli sa che il fallo di Ginevra è sul punto di esser severamente punito, quando è certo che l'infamia e la morte pendono sopra il capo della sua bella, quando egli vede che nessun cavaliere si presenta per farsi campione del suo onore e della sua vita, allora l'eccesso dell'amore si converte nel più generoso eroismo. Egli si lancia sconosciuto nel campo di battaglia, e vuol sostenere in faccia al mondo e contro il di lui proprio fratello che Ginevra è la più onesta come è la più bella di tutte le donne. O vinto o vincitore ch'egli sia, la sua eroica passione gli fa vedere in tutti i casi un compenso sicuro nella dolce soddisfazione di salvar l'onore di Ginevra o di morire sotto i suoi occhi.

Ahi lasso, io non potrei (seco dicea)
sentir per mia cagion perir costei.
Troppo mia morte fòra acerba e rea
se innanzi a me morir vedessi lei.
Ella è pur la mia donna e la mia dea,
questa è la luce pur degli occhi miei:
convien che a dritto e a torto per suo scampo
pigli l'impresa, e resti morto in campo.
So ch'io m'appiglio al torto; e al torto sia;
e ne morrò, né questo mi sconforta;
se non ch'io so che per la morte mia
sì bella donna ha da restar poi morta.
Un sol conforto nel morir mi fia,
che, se il suo Polinesso amor le porta,
chiaramente veder avrà potuto
che non s'è mosso ancor per darle aiuto.
E me, che tanto espressamente ha offeso
vedrà per lei salvare a morir giunto.
Di mio fratello insieme, il quale acceso
tanto foco ha, vendicherommi a un punto:
ch'io lo farò doler, poiché compreso

1. *Orl. fur.*, IX, 51-2 e 54.

il fine avrà del suo crudele assunto.
Creduto vendicar avrà il germano,
e gli avrà dato morte di sua mano.[1]

Bradamante, Isabella, Fiordaligi, Ruggiero, Orlando, Zerbino e cento altri personaggi, tutti sono posti dal poeta ne' più delicati e penosi cimenti in cui possa trovarsi la sensibilità di un carattere virtuoso e penetrato dal dovere, dall'amore, dall'amicizia, dalla riconoscenza e da tante affezioni diverse. Ma è ben difficile, io credo, il ritrovare in tutti i poeti antichi e moderni un tratto più sublime, più commovente, più originale, più pieno di forza, d'interesse e di grandezza quanto la gara generosa di Leone e Ruggiero, che occupa i tre ultimi canti del poema. Quale idea grandiosa insieme e toccante! Ruggiero deve tutto alla magnanimità di Leone, da cui ha ricevuto la libertà e la vita. Leone domanda a Ruggiero, senza saperlo, più ancora di quanto esso gli ha dato, giacché non si tratta niente meno che di cedergli la sua Bradamante, e di più deve conquistarla egli stesso per farne un dono al rivale. La grandezza d'animo di Ruggiero soffre questa volta uno di quegli urti orribili, a cui resiste appena la più robusta ed agguerrita virtù: ma Leone è il suo benefattore, il suo amico; egli non sa quanto ciò che domanda possa costare a Ruggiero: questa stessa considerazione rende più forte l'obbligo della riconoscenza, e Ruggiero promette. Che s'immagini adesso l'angoscia, l'affanno di questo eroe, il suo concentrato dolore, la sua cupa disperazione, le smanie di Bradamante, la rabbia degli amici di Ruggiero, l'impazienza di Leone, l'agitazione, il tumulto, il fermento, in cui tanti opposti interessi devono gettare la popolosa corte di Carlo Magno, e pressoché i due imperi d'Oriente e d'Occidente. Ma che dico immaginare! Bisogna leggere, bisogna vedere nell'originale medesimo l'arte, il fuoco, l'interesse, la nobiltà con cui il poeta presenta, accalora e sviluppa questo grande e sublime contrasto. Là voi vedrete l'Ariosto. Il riportarne alcuni tratti tolti qua e là dall'originale sarebbe lo stesso che sottrarre una piccola scintilla dal fuoco ardente d'una fornace.

Abbiamo osservato fin qui l'*Orlando furioso* dalla parte del bello e del mirabile, conviene adesso osservarlo da quella delle sue macchie e delle sue imperfezioni. Io non ho parlato de' difetti di Dante,

1. *Orl. fur.*, VI, 10-2.

perché la loro stessa bizzarria e grossolanità sono un avvertimento abbastanza forte per togliere a chiunque la tentazione di cadervi e di riprodurli. Ma i difetti dell'Ariosto sono seducenti e pericolosi; il genio e il fuoco dell'autore ha saputo coprirli d'una luce abbagliante che può fare illusione. Io non risponderò direttamente alle critiche del sig. Sherlock, che riduce tutto il merito dell'Ariosto al brio d'uno stile ameno e descrittivo.[1] Questo signore ha la bontà di negar tutto al nostro poeta, la fecondità dell'invenzione, la varietà de' caratteri, la pittura del costume e delle passioni, la cognizione del cuore umano, il calore dell'interesse, tutte in somma quelle meravigliose ed eminenti virtù poetiche che abbiamo analizzate finora, e di cui abbiamo riportato le prove e gli esempi. Ma che si dovrebbe rispondere ad un cieco il quale volesse impugnare l'esistenza de' colori, o ad un sordo che negasse quella de' suoni e della musica!

Tratteniamoci piuttosto sopra i veri e reali difetti dell'Omero ferrarese. Il primo di tutti, a mio credere, è quello che il suo genere di poema non è suscettibile d'imitazione. Le leggi, gli usi e le massime dell'antica cavalleria non potevano brillare in un poema che per una sola volta e ne' tempi più prossimi alla di lei origine; esse non offrono alcun soggetto d'istruzione e di moralità per de' secoli posteriori, le cui leggi e costumi non hanno niente di comune con quelle. I cavalieri erranti che scorrono tutta la terra senza beni e senza danaro, le più amabili donzelle armate in sella e nientemeno brave de' cavalieri, le magie, le fate, i giardini e i palazzi incantati formano un mondo certamente vago e mirabile quando si giunga a crederne la possibilità e l'esistenza; ma che mai divengono queste pompose e frivole chimere agli occhi della ragione dopo tante rivoluzioni nella maniera di pensare, nella coltura, nella filosofia, nel sistema d'Europa? L'*Iliade* e l'*Orlando* sono due poemi senza dubbio meravigliosi; ma la loro bellezza è di un bello *ipotetico*, vale a dire che poste per vere o verosimili le opinioni morali e teurgiche[2] del loro tempo niente è più degno di sorpresa e d'ammirazione quanto i loro poemi. La supposizione non è difficile allorché per un trasporto di fantasia c'immedesimiamo collo spirito de' loro autori, e ci collochiamo in quel periodo di tempo in cui essi vissero, pensarono e scrissero. Ma

1. *Consiglio ad un giovane poeta*, del signor Sherlock, [ed. cit.], pag. 8, 36 e 43 (T.). 2. *teurgiche*: qui vale «teologiche», religiose.

quale accoglienza meriterebbe oggi un poeta epico, il quale venisse a presentarci un altro figlio di Teti tutto fatato nella pelle e vestito di un'armatura fabbricata da Vulcano, che mettesse in scena una folla d'eroi cucinieri e cocchieri, tutti apparentati strettamente cogli dei, e questi dei medesimi battersi e azzuffarsi non meno fra essi che cogli uomini per i più frivoli oggetti, prender partito per una cattiva causa e chiamare in aiuto delle loro passioni le meteore, i sogni, i prodigi e persino la frode, la perfidia e la menzogna? Tutte queste stravaganze del senso comune figurerebbero assai male in un poema epico moderno. Ma che dico in un poema epico moderno? L'immortale Cesarotti, quel filosofo della letteratura, quel legislatore del gusto, non ha creduto neppur di poter presentar con successo all'Italia una traduzione dell'*Iliade* greca che risponda esattamente all'originale; egli ha dovuto prima rifonderla e ritoccarla: non è più l'*ira d'Achille*, ma la *morte di Ettore* che canta Omero per la sua bocca. «Che i pedanti, i fanatici» egli dice «chiamino pure questo mio lavoro un innesto temerario, un accozzamento bizzarro di vecchio e di nuovo, un componimento eteroclito, una produzione doppiamente bastarda, un'opera indefinibile; io sarò pago se il pubblico non prevenuto leggerà con diletto la *Morte d'Ettore*, e crederà che non faccia torto all'onore della poesia italiana.»[1]

Questa prima imperfezione dell'*Orlando* grande per se stessa, sebbene più relativa che assoluta, più imputabile ai tempi del poeta che al poeta medesimo, viene accompagnata da tre altri difetti, a mio credere, importantissimi, tutti propri dell'autore, e che egli poteva facilmente evitare. Il primo di essi è la soverchia moltitudine de' personaggi che si mostrano nel poema e dividono l'attenzione del lettore senza accrescerne l'interesse. Dopo che l'autore aveva disegnati e vigorosamente coloriti i caratteri di Rodomonte, Mandricardo, Ruggiero, Orlando, Rinaldo, Marfisa, Bradamante, Zerbino, Gradasso, perché sopraccaricare questa superba tela colle inutili e languide figure di Sacripante, Sansonetto, Guidone, Grifone, Aquilante, Ferraù, ec., che non hanno alcuna relazione né fra loro né colla massa dell'azione principale? La liberazione della Francia dall'armi de' Mori poteva facilmente eseguirsi dopo tante prodigiose battaglie date dagli eroi fran-

1. *L'Iliade o la Morte di Ettore, poema omerico ridotto in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti*, «Avvertimento preliminare», tom. I, pag. 40 (T.).

cesi senza l'inutile e tarda presenza di tre o quattro cavalieri che il poeta fa venire espressamente a Parigi dal più lontano Oriente. La profusione e la varietà de' caratteri e de' personaggi è senza dubbio una delle maggiori prove del talento epico; l'Ariosto la vince in questa parte sopra Omero medesimo; ma questo stesso pregio diviene un difetto, allorché il gusto e la riflessione non giunge a temperarne l'eccesso.

Come l'Ariosto ha fatta una pompa inutile di un troppo gran numero di personaggi, così ha moltiplicato indoverosamente una troppa quantità di piccole azioni isolate, che turbano ed imbarazzano il corso della più grande. Per verità questo gran genio dovea sentirsi più che oppresso dall'immensa ed intricata carriera che si era aperta d'innanzi, accumulando l'una sopra l'altra le avventure di tanti eroi ed eroine che formano il nodo e l'interesse primario del poema senza aver bisogno d'aggiungervi quella folla di novelle e di piccoli episodi affatto stranieri al tempo e al luogo dell'azione. Il lettore dovrà dunque interessarsi con tanto calore dietro l'orme e gli avvenimenti della bella Angelica, dell'amabile Bradamante, della tenera Isabella, del generoso Ruggiero, del grande Orlando, del terribile Rodomonte per vedersi poi tutto in un tratto arrestato dalle oscure ed esotiche avventure d'un Giocondo, d'un Adonio, d'una Fiordispina, d'una Lucina, d'una Lidia, ec., i quali si mostrano una volta nel poema e spariscono quindi per sempre? Ciò non è più rendersi superiore ai ceppi ed alle regole per colpire il vero genio dell'epica romanzesca, ma è piuttosto un abuso di fantasia, una intemperanza d'immaginazione, che soffoca il gusto ed insulta il buon senso.

Il terzo difetto, imputabile anch'esso al solo autore, è l'ardita violazione della morale, è l'aver mancato di rispetto, in più luoghi dell'opera, al pudore ed alla decenza. I costumi d'Europa non permettono che un libro di questa specie sia messo fra le mani della gioventù che si vuole educare. Che apprenderanno le fanciulle nella lettura di un poema che degrada e avvilisce le donne agli occhi di loro stesse, che si burla della loro principale virtù, e le rende lo scherno del più vile e ributtante libertinaggio? Il poeta non solo seduce, inebbria il cuore colla voluttuosa pittura del piacere e della mollezza, ma esso giunge talvolta a corromperlo colla massima del mal costume e con lo scherzo dell'impudenza. Così un gran poema in luogo di essere la scuola della morale e

l'istituzione più sublime delle virtù civili e sociali, diviene infelicemente un libro pericoloso e sospetto; un'opera riguardata giustamente dagli istitutori con diffidenza e da lontano, ed esclusa con gelosia dalle biblioteche destinate a formare il cuore e lo spirito de' giovani allievi.

Il poema dell'Ariosto è un prodotto sublime dell'arte, ma simile alla Venere de' Medici ha bisogno di qualche velo per essere esposto con sicurezza agli occhi del pubblico. Ma quale sarà mai questo velo? Quali saranno le parti ch'esso dovrà far travedere o nascondere?

Lo stile non ha bisogno d'esser toccato. Vago, semplice, pittoresco, energico, grazioso, esso prende tutte le forme e tutti gli aspetti della natura che dipinge: la sua stessa apparente negligenza è un tratto di più che lo ravvicina al suo grande originale. Ma la natura che ha dipinto Ludovico non è la natura d'Omero e molto meno quella d'Ossian.[1] Essa non è neppure la natura raffinata, repressa e mascherata de' nostri costumi e delle nostre maniere; essa è unicamente la natura del secolo de' paladini e delle avventure cavalleresche, e questa natura è appunto quella che brilla in tutto il suo lume ne' versi e nello stile dell'Ariosto. Come il soggetto ch'egli canta è di una specie unica e singolare, così la poesia dell'Ariosto è tutta propria del suo soggetto. Quell'amabile franchezza, quel tuono di famigliarità, quella dolce ineguaglianza di

1. Io non intendo con ciò di dividere in generi e specie la natura, che è una sola ed individua. La natura nel suo fondo è sempre la stessa ed invariabile, ma le sue modificazioni sono soggette ad un flusso perpetuo di cangiamenti. L'uomo morale è il risultato di mille combinazioni, che nella variazione delle circostanze, del clima, dell'educazione, del governo, delle opinioni morali e religiose gli fanno prendere un aspetto non solo differente, ma talvolta contradditorio. Il prolungare ai genitori la vita fino al più lungo termine è un atto di virtù per un europeo; gli Irocchesi stimano un atto di dovere e di umanità lo strangolare i loro padri quando sono arrivati alla decrepitezza. Tutti i popoli dell'antichità hanno creduto conforme alla natura il ridurre in ischiavitù i prigionieri fatti in guerra: moltissime popolazioni d'Africa e d'America trovano naturalissimo d'arrostire i loro prigionieri e mangiarli: i moderni Europei pensano esser più conveniente alla ragione e alla natura il cambiarli o rilasciarli sulla parola. Qual enorme differenza in un solo articolo di morale politica! Non era forse la natura, che parlava egualmente al Greco, all'Americano ed allo Spagnuolo? Ora tali sono le differenze che rendono sì diversi un popolo dall'altro popolo, un secolo dall'altro secolo; e dall'insieme di tali differenze risultano que' quadri energici e variati che ci presentano i poeti, e che formano, per così dire, una natura poetica a parte (T.).

stile che regna sì spesso nel poema, e che sarebbe un difetto per ogni altro, è un pregio caratteristico ed una vera bellezza per lui. Qual è quel poeta che osasse imitare le grazie sempre facili e naturali, e nondimeno eleganti ed animate, di questa maniera di scrivere?

Orlando, che gran tempo innamorato
fu della bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti ed immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e di Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna;
per fare al re Marsilio e al re Agramante
battersi ancor del folle ardir la guancia
d'aver condotto l'un d'Africa quante
genti eran atte a portar spada e lancia;
l'altro d'aver spinta la Spagna innante
a destruzion del bel regno di Francia;
e così Orlando arrivò quivi appunto,
ma tosto si pentì d'esservi giunto;
che gli fu tolta la sua donna poi;
ecco il giudizio uman come spesso erra!
Quella, che dagli esperi ai lidi eoi
avea difesa con sì lunga guerra,
or tolta gli è fra tanti amici suoi,
senza spada adoprar, nella sua terra.
Il savio imperator ch'estinguer vuolse
un grave incendio, fu che glie la tolse, ec.[1]

Ma quello, che non ha luogo riguardo allo stile, può facilmente praticarsi sopra alcune parti del poema. Io non pretendo che si tolgano tutte le novelle inserite senza bisogno, tutti i racconti slegati e indipendenti dal resto dell'opera; ma che si sopprimano senza riguardo quelli squarci di libertinaggio e di dissolutezza, che insultano il pudore e compromettono i costumi. Un senato letterario si occupi di questa salutare riforma, fissi i limiti dell'operazione e provveda che il poema non ne risenta alcuna perdita e non ne risulti alcun vuoto che guasti la tessitura e l'unione del resto. L'intrapresa non è difficile, e di tutti i poemi del mondo l'*Orlando* è precisamente quello che si presterebbe meglio di ogni altro

1. *Orl. fur.*, I, 5-7.

a questa felice rigenerazione. Nella riforma di cui si tratta il poema conserverebbe tutte le sue bellezze; la mole dell'opra rimarrebbe quasi la stessa, ma esso acquisterebbe di più il pregio essenziale di diventare un libro classico, utile, diffuso e letto nella società più di quello che in oggi non è evitato o nascosto; una sorgente insomma di gusto, d'istruzione e di piacere per ogni classe, per ogni età ed ogni sesso.

TOMO II

CAPITOLO II

[*Lo stile del Seicento.*][1]

... Il vizio più marcato e più insopportabile che disonora lo stile del Seicento è senza dubbio l'abuso delle metafore e la loro iperbolica deduzione dagli oggetti i più disparati e più lontani. La frequenza di queste figure ardite, invece di rendere i loro versi più animati e pieni di quella energia che tanto ci trasporta nelle poesie orientali, essa non fa all'opposto che indebolirne l'espressione e raffreddarne il sentimento. Qual è mai la ragione d'un effetto sì contradittorio, che sembra pure riconoscere la medesima origine? Se noi esaminiamo distaccatamente e a sangue freddo le metafore e le figure delle poesie nordiche e orientali, esse non ci compariranno meno urtanti e meno iperboliche di quelle del più risentito seicentista. «Io sono il fiore del campo e il giglio delle valli,» si legge nel *Cantico de' cantici* «il tuo nome è un olio dolcissimo ...»; «il mio diletto è un fascetto di mirra ...»; «egli è un grappolo delle viti di Cipro ...»; «la mia sposa è un orto rinchiuso ed impenetrabile ...», «il di lui capo è un oro purissimo ...»; «il tuo ombellico è una tazza tornita ...»; «il tuo ventre è un mucchio di frumento ...», ec.[2] I salmi e le profezie sono pieni di somiglianti metafore egualmente forti, egualmente bizzarre, e la loro intrattabile arditezza forma bene spesso il più

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., II, pp. 69-74. 2. Cfr. *Cant.*, 2, 1: «Ego flos campi et lilium convallium»; 1, 2: «Oleum effusum nomen tuum»; 1, 12: «Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi»; 1, 13: «Botrus Cypri dilectus meus»; 4, 12: «Hortus conclusus, soror mea, sponsa, / hortus conclusus, fons signatus»; 5, 11: «Caput eius aurum optimum»; 7, 2: «Umbilicus tuus crater tornatilis ... / venter tuus sicut acervus tritici».

grande imbarazzo degli espositori della Scrittura. Ma che diremo de' poemi di Ossian, di quel poeta che riunisce l'ultimo grado dell'energia al più dolce patetico dell'anima, e le cui espressioni non sono pertanto che un tessuto continuo d'iperboli e di traslati, i quali presi isolatamente e distaccati da tutto il resto moverebbero lo sdegno nel più freddo e tranquillo lettore? Voi leggerete nei suoi versi «la schiatta dell'acciaro» per significare una nazione armigera; «le tempeste dell'acciaro» per dire le battaglie; «il campo del sole» per un terreno illuminato dal sole; «le case frondeggianti» per gli alberi del bosco; «ciglio di notte» per ciglio torbido; «solingo raggio della notte» per denotare una bella che ama la solitudine della notte; finalmente «la figlia della neve intese, e lasciò la sala del suo segreto sospiro . . .; amabilità la cingeva come luce, i suoi passi erano simili alla musica de' canti».[1] Ognuno vede che tali espressioni metaforiche, oltre la loro urtante eccessività, non hanno neppure il pregio della chiarezza, e per ciò solo le metafore di Marini e Achillini meriterebbero forse la preferenza. Ma qual è la ragione, io lo ripeto, per cui noi sperimentiamo alla lettura un effetto del tutto contrario? Perché le poesie dei seicentisti ributtano il gusto e il buon senso, mentre quelle de' poeti orientali[2] ci seducono con tanta forza e vengono riguardate nel loro genere come capi dell'opera di stile?

La ragione di questa differenza è semplice, e derivata senza sforzo dalla natura e dal carattere delle due specie di poesie. Le metafore de' seicentisti non hanno mai per oggetto l'espressione del sentimento o l'energia dell'immaginazione: esse non cercano che di brillare all'ingegno e di sorprendere lo spirito. Se Ciro di Pers dice nel principio d'un sonetto, che gli occhi della sua donna sono «due stelle luminose e ardenti», non è già questa un'espressione che gli venga strappata dall'impeto della passione, ma è la base di una fredda allegoria che il poeta vi fabbrica sopra con aggiungere che quelle due stelle

gli *empir gli* occhi di lume, *e il* sen d'ardore.[3]

1. *Voi . . . canti*: le immagini che il Torti cita ricorrono più volte nei poemi di Ossian. 2. *orientali*: e anche, s'intende, nordici. 3. Analizza i primi due versi del primo dei sonetti amorosi di Ciro di Pers, che suonano esattamente: «Mentre due stelle luminose ardenti / m'empier gli occhi di lume, il sen d'ardore» (cfr. *Poesie*, Venezia, Poletti, 1689, parte I, p. 3).

Se lo stesso poeta dice della sua donna vestita a bruno, che

tra nubi oscure *il mio* bel sole è avvolto,

egli non crederà di avere detto abbastanza, se non raffina ancora il concetto, e non aggiunge, sottilizzando, che il suo *bel sole*, avvolto tra le *nubi oscure*,

minaccia agli occhi altrui pioggia di pianti.[1]

Ora volendo qui il poeta far pompa unicamente d'ingegno e d'acutezza di spirito, egli c'invita a combatterlo colle sue stesse armi, ed una logica migliore ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è falso, ed i suoi colori male assortiti.

Ma non è già così delle metafore e de' colori della poesia orientale. Esse hanno un altro carattere e riconoscono un'origine ben diversa. Esse provengono quasi sempre da un cuore bollente e da una fantasia esaltata dalla forza della passione e dall'entusiasmo. Se nell'impeto, nel calore e nella rapidità di uno stile energico ed animato noi incontriamo talvolta delle figure gigantesche e de' colori smodati, non perciò noi risentiamo né sorpresa né raffreddamento; seguendo il trasporto che ci trascina, noi pensiamo, noi sentiamo col poeta, che ci ha penetrati del suo fuoco e del suo rapimento; tutto allora ci sembra verisimile, e per dir meglio naturale; e trattandosi di sentimento e di energia d'anima, chi oserà fissarne i limiti e misurarne l'estensione? Tutto al più noi potremmo esitare per qualche momento sulla scelta più o meno felice dell'espressione, ma non potremmo giammai dimostrarne a noi stessi l'esagerazione o la falsità. Quindi malgrado ciò che può esservi di smodato, di bizzarro e di oscuro nello stile orientale, noi continueremo sempre a commoverci, a sublimarci con Ossian, con Giob, con Isaia, come all'incontro, malgrado il lustro, il belletto e la pretensione de' seicentisti, la loro lettura non potrà necessariamente che inaridire il cuore ed impiccolire lo spirito . . .

1. I due versi citati sono i primi del sonetto intitolato *Veste negra* (cfr. *Poesie*, ed. cit., parte II, p. 4).

Tomo III

CAPITOLO II
[*Molière e Goldoni.*][1]

... Io so che i partigiani di Molière soffrono mal volentieri in Goldoni un compagno o un rivale alla sua gloria. Essi riguardano il comico francese come il padre della commedia moderna, e Goldoni, essi dicono, non esisterebbe, se Molière non l'avesse preceduto. Coloro che pensano in tal guisa (ed è la maggior parte degli oltramontani) non conoscono sicuramente abbastanza l'autore italiano. Noi ci proponiamo in questo capitolo di far vedere che Goldoni e Molière non hanno nulla di comune fra essi; che i loro piani, i loro caratteri, il loro ridicolo differiscono essenzialmente; e che in conseguenza le loro bellezze ed i loro difetti non possono essere i medesimi. Da tali osservazioni che io svolgerò rapidamente, non sarà mia la colpa se ne risulterà questa conseguenza importante, cioè che la commedia di Goldoni, considerata ne' suoi rapporti essenziali, è la commedia la più universale e la più appropriata d'ogni altra ai costumi ed al genio delle nazioni moderne nell'epoca del secolo decimottavo.

Molière trovò la commedia francese in preda al falso gusto spagnuolo, che si compiaceva con preferenza dell'avventure romanzesche e degli intrecci estremamente complicati. Prima di lui v'erano stati degli autori in Francia, che avevano dati degli esempi di qualche buona commedia di carattere, ed era celebre al suo tempo in questo genere il *Mentitore* del gran Corneille. Molière ridusse in principio di gusto ciò che gli altri non avevano fatto che presentire confusamente, e si ebbe allora in Francia la vera commedia di carattere. Ma Molière non trovò ne' costumi del suo tempo quella finezza di caratteri, quel-

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., II, pp. 105-13. Il confronto fra il Molière e il Goldoni è tema assai comune nella critica goldoniana settecentesca. Ma non è improbabile che il Torti prenda in particolare lo spunto da alcune osservazioni contenute nella lettera del Cesarotti al van Goens, scritta probabilmente nel marzo 1768, e riportata in questo volume a p. 492.

la facilità di maniere, quella mescolanza di ridicolo e di decenza, quel contrasto della vanità e della politezza, quell'urto del pregiudizio colla ragione, che è il risultato del raffinamento della società, dei progressi della coltura, i quali vanno del pari colla decadenza de' costumi. I Francesi allora sortivano dal tumulto delle fazioni e dalla guerra della Fronda: in conseguenza gli uomini conservavano ancora nel loro carattere più di forza che di mollezza, più di vigore che di facilità. Da ciò noi vediamo che Molière per rallegrare i suoi uditori è obbligato di presentar loro de' tratti di un ridicolo vivo e caricato che confina coll'eccesso; i suoi caratteri in generale hanno più singolarità che naturalezza; il suo avaro è un avaro d'un'avarizia folle e fuori del verisimile;[1] il suo ippocrita è ippocrita fino all'affettazione e alla nausea;[2] il suo misantropo è un composto ideale di stravaganza e di ruvidezza, un ente di ragione, un originale unico e senza modello nella società e nella natura. Collo stesso pennello sempre calcato egli ha dipinto i suoi medici, le sue letterate, i suoi gelosi, ec.

Questi quadri esagerati potevano colpire la immaginazione viva e impetuosa d'un popolo non ancora ammorbidito dal raffinamento dei costumi; ma a proporzione che la società ha fatto nuovi progressi, le generazioni seguenti cominciarono a gustarli di meno, ed infine i Francesi hanno dovuto confessare più tardi che il loro Molière non conosceva abbastanza il tono della buona compagnia.[3]

Goldoni all'incontro venne in un secolo che non gli permetteva di caricare i suoi quadri, esagerando i vizi e i difetti. Il *Misantropo*, l'*Avaro* e la *Scuola delle donne*, come li ha tratteggiati il comico francese, sarebbero stati mal ricevuti dal pubblico di una città così gaia, così voluttuosa, e di una società così facile e

1. L'avaro di Molière, accorgendosi che gli è stato rubato il tesoro che aveva nascosto, nella smania della disperazione afferra se stesso per un braccio, e grida: «Rends moi mon argent, coquin... ah, c'est moi» [*L'avare*, atto IV, scena VII], T. 2. Tartuffo al primo comparire sulla scena dice al suo servitore: «Laurent, serrez ma haire avec ma discipline» [*Tartuffe*, atto III, scena II], T. 3. Linguet, *Annales*, t. II. Il filosofo genevrino nella sua celebre lettera sopra i teatri si esprime così in proposito di Molière e di Corneille: «... Le goût général ayant changé depuis ces deux auteurs, si leurs chefs d'oeuvres étoient encore à paroître, tomberoient-ils infailliblement aujourd'hui. Les connoisseurs ont beau les admirer toujours; si le public les admire encore, c'est plus par honte de s'en dédire, que par un vrai sentiment de leurs beautés» (T.). Cfr. Rousseau, *Lettre à d'Alembert* (1758), in *Oeuvres*, I, Paris, Hachette, 1905, p. 189.

così amena, come Venezia alla metà del secolo passato. Gli uomini non potevano più dipingersi con tratti troppo forti; conveniva impiegare un pennello più fino e più delicato. I caratteri del comico nobile si erano moltiplicati in ragione de' progressi della politezza e della coltura, giacché è un errore il credere che il raffinamento de' costumi impoverisca il mondo d'originali e restringa il numero e la varietà delle copie. Il perfezionamento della società tende necessariamente all'eguaglianza de' diritti, o almeno a far prevalere l'opinione che la protegge: ma appunto questo rispetto simulato o sentito pei dritti di tutti pone l'amor proprio di ciascuno nel più forte imbarazzo, che lo agita, lo punge, lo tormenta, e fa che si manifesti in tutte quelle piccole ed inquiete affezioni dell'anima, che noi chiamiamo vanità, presunzione, alterigia, egoismo, invidia, maldicenza, avidità, leggerezza, falsa amicizia, falso onore, ec. In questo caos indefinibile di contradizioni e di debolezze del cuore umano è appunto dove Goldoni ha attinto quell'inesausta e variata moltiplicità di caratteri, di cui egli ha arricchito il suo teatro, e che ha felicemente esposto in centocinquanta commedie. Le sue idee si fecondavano e si estendevano in ragione degl'immensi materiali che l'occhio solo del genio gli faceva osservare sulla scena del mondo.[1] Egli non ha cercato come Molière di concentrare il ridicolo in un solo personaggio; ma riunendo in una sola commedia più originali[2] e più figure, ch'egli mette in opposizione, ne ha fatto sortire un comico più completo, più vario, più interessante, più utile. Voi vedrete per esempio, nella sua *Locandiera*, il cavalier di Ripafratta, che si burla imprudentemente la mattina dell'ascendente delle donne sopra gli uomini, protestando di disprezzarle tutte; ebbene, eccolo la sera divenuto la vittima del capriccio della locandiera e lo scherno di tutta la compagnia. L'albagia ridicola del marchese di Forlimpopoli è ridotta a dover confessare di aver rubata una boccetta d'oro a questa stessa locandiera, ch'egli dice d'amare, per compa-

1. «I due libri sulli quali ho qui meditato e di cui non mi pentirò mai d'essermi servito, furono il mondo ed il teatro. Il primo mi mostra tanti e poi tanti caratteri di persone... Il secondo poi, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentare sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del mondo si leggono, come si debbano ombreggiarli», ec. Prefazione dell'autore all'edizione delle sue commedie fatta in Bologna nel 1753 (T.). 2. *originali*: caratteri.

rire generoso con un'avventuriera che egli non conosce. La locandiera medesima è vicina a soccombere sotto la macchina dei suoi propri artifici per aver troppo abusato dei doni del suo sesso. E tutti questi tratti maestri in una sola commedia! Ma qual semplicità di mezzi, qual unità di piano, qual verità di caratteri! Nulla di caricato negli originali di Goldoni, nulla di forzato nelle sue figure e ne' suoi ritratti: ma nulla ancora di più comico e di più grazioso quanto l'interesse delle sue scene, la situazione dei suoi personaggi e il risultato delle sue composizioni.

Questo stesso genio d'osservazione universale ha fatto sì che il di lui teatro resti popolato, per così dire, di una prodigiosa quantità di soggetti nuovi e tutti originali, di cui nessun altro aveva calcolato prima di lui la fecondità e l'effetto. Mentre il pennello di Molière ritornava così spesso sopra i medici, i gelosi e gli ipocondriaci, Goldoni ha trasportato sulla scena comica tutte le condizioni del genere umano, egli ha dipinto la natura e il mondo morale sotto tutti gli aspetti in cui essi si mostrano nella vita sociale. Chi ha rivelato più di lui e meglio di lui l'infedeltà, gl'intrighi, l'avarizia dei servitori, dei fattori, dei subalterni? Chi ha dipinto più di lui e meglio di lui la vanità, i pregiudizi, la dissipazione de' nobili, dei ricchi e delle persone di rango? Chi ha penetrato più a dentro ne' secreti delle famiglie, nei disordini del lusso, nelle cabale degli uomini di mondo, nello spirito e nelle massime della mercatura? Chi ha sviluppato con più di verità e di finezza tutti gli umori, le contradizioni e le debolezze delle passioni e dei capricci del cuore umano?

Egli ha portato l'abbondanza e la varietà dei caratteri fino al lusso ed alla profusione. Quali tinte e quali gradazioni diverse non ha egli dato talvolta ad un carattere stesso che sembrava non ammettere che una sola forma? Egli ha dipinto, per esempio, l'uomo prodigo e dissipatore; ma egli lo ha rappresentato sotto una moltitudine di tratti che differiscono caratteristicamente gli uni dagli altri. Voi distinguerete nelle sue commedie il prodigo per vanità dal prodigo per inclinazione; il prodigo per dissolutezza dal prodigo per liberalità; il prodigo per emulazione dal prodigo per balordaggine, ec. Qual differenza fra la «buona moglie», e la «moglie saggia», fra il «padre di famiglia» e il «padre prudente», fra il «cavalier di spirito» e il «cavalier di buon gusto», fra l'«apatista» e l'«egoista», ec.!

CAPITOLO IV

[*L'arte del Parini.*][1]

... Un'arte infinita suppliva in Parini alla natura; e discepolo attaccatissimo d'Orazio egli riuniva alla profonda meditazione de' classici antichi la più severa ed ostinata correzione del suo stile e della sua dizione.

Lo spirito di Parini in questo poema era almeno animato da un sentimento utile, morale e tendente al bene della patria e dell'umanità. Lo spettacolo di questi esseri inutili, vani, oziosi ed effemminati, di quelle vittime illustri della noia e della mollezza, tanto moltiplicati nel secolo passato e conosciuti in Italia sotto il nome di «cavalieri serventi», lo spettacolo, io dico, di questi esseri perniciosi e antisociali, risultato infelice della debolezza e delle cattive leggi d'un governo, irritò giustamente la nobile indegnazione ed il retto buon senso del poeta insubre. Egli volle rendersi interessante al pubblico, e forse ad essi medesimi, colla pittura de' loro vizi, o piuttosto della loro vera miseria. Parini prende allora in mano la penna, e ponendosi al fianco di uno di questi giovani eroi lo persiegue passo passo in tutto il corso della sua giornata, e va dettagliando a lui stesso le frivole e miserabili occupazioni che formano il circolo penoso della sua esistenza giornaliera.

Tale è il soggetto intorno al quale si è occupato l'autore delle quattro parti del *Giorno*, divise in quattro diverse dimensioni, che compongono un poema di circa quattro mila versi. In quanto all'esecuzione del soggetto medesimo, esecuzione che forma il prezzo principale dell'opera, ciò merita un esame particolare, che sarà l'oggetto di questo capitolo.

L'autore del *Mattino* credette che i raffinamenti del lusso, l'impero della moda e il trionfo della mollezza, presentati in un punto di vista che ricevessero il suo lume dal colorito degli oggetti medesimi i quali ne formano l'immenso materiale, potessero fornire un tema fecondo e un campo spazioso ai tratti vivaci di un pennello ammaestrato nella scuola di quella specie di gusto, ch'era già in possesso di prevalere in Italia all'epoca in cui egli si preparò

1. Dal *Prospetto del Parnaso italiano*, ed. cit., III, pp. 182-201.

a scrivere. Frugoni aveva cantato sulla lira d'Orazio gli ortaggi, la cioccolata, i piccoli cani, le nozze, le convalescenze, le febbri, le lauree dottorali, ec.; perché, avrà detto Parini, non sarebbero suscettibili dello stesso elegante contorno le follie della moda, gli studi della toletta, le bizzarie del lusso, i cocchi, i cibi, le mense, i giuochi, le occupazioni insomma del mondo galante?

Tutta volta non sarebbe possibile che Parini si fosse ingannato in questa parte della teoria del gusto e nelle sue pratiche conseguenze? Senza dubbio i generi del bello nelle arti possono esser nuovi e variabili all'infinito; io ne convengo: ma ciascuno di questi generi ha il suo carattere particolare che lo distingue da tutti gli altri, e non permette che si confondano insieme. I più finitimi non sono però meno distinti e separabili fra loro, ed occupando ciascuno una linea speciale contrassegnata dalla natura e dalla ragione, niuno potrebbe sforzare questi limiti senza cadere nella confusione e nel disordine. Frugoni ed Orazio hanno trattato nelle loro odi i più piccoli, i più frivoli oggetti mediante il delirio[1] del momento e la libertà della lirica: ma queste odi così varie nel loro argomento e nel loro metro erano contenute entro i confini di una certa brevità prescritta dal genere stesso, senza la quale avrebbe generato in chi legge la sazietà e la stanchezza. Ora il trasportare nel genere narrativo e didascalico la sublimità, il brillante, il giro licenzioso dell'ode lirica, ciò non è più creare un nuovo genere di poesia, ma confondere e imbastardire quelli che già si conoscono; ciò sarebbe un violentare il genio caratteristico e quasi opposto di due componimenti di specie diversa; ciò sarebbe in somma ridurre il poema ad una filza d'odi liriche cucite insieme, ovvero dare all'ode lirica l'ordine, la prolissità e la mole del poema.

Il *Mattino*, colle tre parti che lo sieguono, è un poema del genere narrativo e didascalico. Il soggetto del poema è la vita orgogliosamente molle degli eroi della moda. L'ironia che vi regna ed i pretesi precetti del costume galante, che vi sono dettagliati, ne formano l'interesse. Gli apologhi e le favolette, che ha saputo introdurvi il poeta, ne somministrano gli episodi ed il maraviglioso. Finalmente il contrasto che risulta fra i doveri sociali dell'uomo e l'ozio fastoso di una classe di persone che si fanno un gioco di sovvertirne le leggi, il colpo d'occhio di questo

1. *delirio*: entusiasmo.

strano contraposto dell'ordine civile tiene luogo nel poema della parte della morale e del costume. Il *Mattino* non è puramente una satira, come taluni pretendono. Bisogna distinguere l'oggetto d'una produzione dal genere ch'essa occupa nella classe dell'opere di letteratura. Il *Don Chisciotte* di Cervantes è una satira graziosissima dell'antica cavalleria; ma questo libro non cessa di appartenere alla classe dei romanzi, ed ogni uomo di buon senso lo riguarda come tale. Il *Telemaco* di Fénélon è una eccellente istruzione di morale e di politica; ma questo libro è un vero poema, ed ha tutte le qualità essenziali per questo genere di componimenti.

Sarebbe dunque ben difficile l'accordare insieme il tuono graduato e narrativo di un poema qualunque colle frequenti escursioni[1] liriche che si permette l'autore del *Mattino*. Dopo la ragionevole esposizione, ch'egli fa del suo soggetto in questi versi:

Giovin signore, o a te scenda per lungo
di magnanimi lombi ordine il sangue
purissimo, celeste; o in te del sangue
emendino il difetto i compri onori
e le adunate in terra o in mar ricchezze
dal genitor frugale in pochi lustri,
me precettor *d'amabil rito ascolta.*
Come ingannar questi noiosi e lenti
giorni di vita, cui sì lungo tedio
e fastidio insoffribile accompagna,
or io t'insegnerò. *Quali al mattino,*
quai dopo il mezzo dì, quali la sera
esser debban tue cure apprenderai,
se in mezzo agli ozi tuoi ozio ti resta
pur di tender gli orecchi a' versi miei[2] . . .

dopo un principio così modesto e tranquillo, come potranno sembrarci naturali ed analoghe le miniature brillanti, l'immagini liriche, le perifrasi studiate, che si succedono nel corso del poema senza interruzione? Come non riconosceremo, per esempio, un lusso troppo raffinato di colori nella descrizione del mattino?

Sorge il mattino in compagnia dell'alba
innanzi al sol, che di poi grande appare
sull'estremo orizzonte a render lieti

1. *escursioni*: digressioni. 2. *Il mattino*, 1-15.

gli animali, le piante, i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
letto, cui la fedel sposa e i minori
suoi figlioletti intiepidir la notte;
poi, sul capo recando i sacri arnesi,
che prima ritrovar Cerere e Pale,
va col bue lento innanzi, al campo, e scuote
lungo il picciol sentier dai curvi rami
il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del sol raggi rifrange.
Allora sorge il fabro, e la sonante
officina riapre, ec.[1]

Tante minute particolarizzazioni, tante lucide pennellate, ch'egli dà ad un solo e medesimo oggetto, «il letto intiepidito dalla fedele sposa», «i sacri arnesi ritrovati da Cerere e Pale», «il bue lento, che va innanzi», «le gemme rugiadose che rifrangono i raggi nascenti del sole», tutto questo non è più uno squarcio di poemetto, ma un'ambiziosa strofa lirica inserita nel componimento per solo desiderio d'abbellire e sorprendere. Orazio medesimo, malgrado i suoi dritti di poeta lirico, è più riservato nella pittura inversa, sebbene analoga, ch'egli fa della sera rusticale nell'ode 6, lib. 3:

proles, sabellis docta ligonibus
versare glebas, et severae
matris ad arbitrium recisos
portare fustes, sol ubi montium
mutaret umbras et iuga demeret
bobus fatigatis, amicum
tempus agens abeunte curru.[2]

E le similitudini di Parini non sono esse altrettanti slanci di fantasia ditirambica, che scorre sopra gli oggetti più lontani ed i più disparati dall'idea principale? Se il giovane eroe viene rappresentato che scorre in carrozza le strade della città in tempo di notte col lume delle fiaccole, ecco che il poeta fa venire in campo Plutone, il suo carro e le Furie:

1. *Il mattino*, 33-47. 2. *Carm.*, III, VI, 38-44 («prole esperta nel rivoltare le zolle con le zappe sabine, e nel trasportare i tronchi recisi sotto la direzione della severa madre, ogni volta che il sole allungava le ombre dei monti e toglieva i gioghi ai buoi affaticati, portando con l'allontanarsi del suo carro il tempo gradito della notte»).

. . . e, stanco al fine,
in aureo cocchio, col fragor di calde
precipitose rote e il calpestio
de' volanti corsier, lunge agitasti
il queto aere notturno, e le tenebre
con fiaccole superbe intorno apristi;
siccome allor che il siculo terreno
dall'uno all'altro mar rimbombar feo
Pluto col carro, *a cui splendeano innanzi*
le tede delle Furie anguicrinite.[1]

Se il cuoco francese prepara il pranzo dei suoi padroni ben tosto Achille, Patroclo e Automedonte vengono ad illustrare la cucina del cuoco francese:

Forse con tanta maestade in fronte,
presso a le navi, ond'Ilio arse e cadeo,
per gli ospiti famosi il grande Achille
disegnava la cena; e seco intanto
le vivande cocean su lenti fochi
Patroclo fido e il guidator di carri
Automedonte[2] . . .

Se il marito della dama rende conto agli amici della disgustosa rottura sopravvenuta fra essa ed il suo cavaliere, il paragone è preso fra i più reconditi aneddoti della favola e della mitologia:

Tal sulle scene, ove agitar solea
l'ombre tinte di sangue Argo piangente,
squallido messo al palpitante coro
narrava come furiando Edipo
al talamo corresse incestuoso;
come le porte rovescionne, e come
al subito spettacolo ristette,
quando vicina del nefando letto
vide in un corpo solo e sposa e madre
pender strozzata; e del fatal uncino
le mani armossi; e colle proprie mani
a sé le care luci della testa
colle man proprie, misero! strappossi.[3]

Né si dica che l'ampolloso di queste comparazioni vi è posto unicamente per rilevare il ridicolo de' frivoli oggetti cui esse si rapportano. Il ridicolo ha sempre bisogno di una certa artificiosa

1. *Il mattino*, 67-76. 2. *Il mezzogiorno*, 214-20. 3. *Il mezzogiorno*, 808-20.

insinuazione che ne prepari l'effetto; e l'immagine accessoria che lo risveglia non dee mai primeggiare sull'idea dominante, e cancellarne l'impressione. All'opposto le comparazioni di Parini sono tanti quadri ritoccati e finiti, che ci sorprendono considerati isolatamente, e fanno che si perda di vista il primo oggetto dell'autore. Questo poema è seminato di una quantità di similitudini eterogenee, che null'altro annunciano fuorché la smania di esser prodigo in ornamenti. Qual rapporto, per esempio, fra la dama obbligata a rendere i suoi doveri coniugali al marito, ed una semplice villanella, che si spaventa alla vista d'un serpe? Io ne lascio giudici i mariti medesimi . . .:

. . . Oh come spesso
la dama delicata invoca il Sonno
che al talamo presieda, e seco invece
trova Imeneo! E stupida rimane
quasi al meriggio stanca villanella
che tra l'erbe innocenti adagia il fianco
queta e sicura; e d'improvviso vede
un serpe; e balza in piedi inorridita;
e le rigide man stende, e ritragge
il gomito, e l'anelito sospende;
e immota e muta e colle labbra aperte
obliquamente il guarda![1] . . .

Nulla però prova meglio l'incompetenza dell'escursioni liriche cui si abbandona l'autor del *Mattino*, quanto i frequenti ritorni ch'egli è costretto a fare d'onde è partito per riprender l'ordine della sua narrativa. Dopo le più elaborate descrizioni, dopo i più sontuosi tratti di stile noi siamo obbligati a sopportare troppo spesso la ripetizione di quelle fredde riprese, di quelle prosaiche transazioni, che smentiscono in un tratto il tuono forzato di tutto il resto. Quindi noi incontriamo passo passo:

Così tornasti alla magion; ma *quivi* . . .
Già *i valletti gentili udir lo squillo* . . .
Ma già *il ben pettinato entrar di nuovo* . . .
Ma *non attenda* già *ch'altri l'annunci* . . .
Ma già *vegg'io che l'oziose lane* . . .
Già *la dama gentil, de' cui bei lacci* . . .
Assai pensasti a te medesmo. Or volgi . . .
Così giova sperar. Tu volgi *intanto* . . .

1. *Il mezzogiorno*, 416-27.

Or dunque *è tempo che il più fido servo* . . .
Or dunque *ammaestrato a quali e quanti* . . .
Ma già *tre volte e quattro il mio signore* . . .
Ma se *la sposa altrui cara al signore* . . .
Io breve a te parlai: ma *non pertanto* . . .
Or, *signor, a te riedo: ah non fia colpa* . . .
Or tu adunque, *o signor, tu che sei il primo* . . .
Ciò ti basti per or, ma *l'oriolo* . . .
Or vanne, *o mio signor, e il pranzo allegra*[1] . . .

Questi versi ed altri molti per necessità triviali, e che servono come di cemento e di attacco ai lavori isolati di un pennello troppo invaghito di se medesimo e de' fiori che sparge nel suo cammino, questi versi, io dico, formano essi soli la condanna del nuovo genere, e ci convincono sempre più che un soggetto di qualche estensione, il quale somministra materia a quattro mila versi, non può essere trattato senza inconveniente come una lirica canzone. L'arte della poesia, io lo ripeto, ha i suoi principii posati dalla natura medesima; e questi principii non possono esser tiranneggiati, senza che i prodotti dell'arte non risentano i tristi effetti della loro contravenzione.[2]

La smania di atteggiar sempre le cose con vivacità, e di dare a tutti gli oggetti una vernice elegante, ha obbligato Parini a rivestire i suoi versi delle immagini dell'antica mitologia, e ad improntare da essa l'idee, le forme, il linguaggio, il costume. Inebriato del gusto d'Orazio e de' classici latini, egli ha voluto trasportare nei suoi versi i loro dei, le loro favole, la loro teologia, le loro opinioni, le loro frasi, il loro colorito. Leggendo il suo poema bisogna dubitare con ragione che egli ha voluto veramente parlare ai figli della moderna Italia ovvero ai cittadini dell'antica Roma. Questo strano anacronismo d'idee e di costumi viene portato dall'autore ad un eccesso troppo inoltrato perché esso non sappia soverchiamente di scuola e di pedanteria. Scrivendo in tal guisa, come poteva egli lusingarsi d'essere inteso e gustato da coloro medesimi ch'erano il primo oggetto della sua satira? Non è essa una affettazione troppo ridicola quella di non potere scrivere un verso che non sia spruzzato d'erudizione greca o latina? Chi inten-

1. *Il mattino*, 77, 101, 125, 169, 244, 404, 275, 395, 410, 455, 475, 499, 512, 566, 772, 1026, 1054. Nel penultimo esempio il Parini dice «già» invece di *ma*. 2. *contravenzione*: trasgressione.

derà qualche volta ciò che il poeta vuol dire? Per esprimere che il giovane eroe non deve essere sveglio se non a giorno inoltrato, Parini dice:

Dritto è perciò che a te gli stanchi sensi
non sciolga da' papaveri tenaci
Morfeo prima *che già grande il giorno*
tenti di penetrar fra gli spiragli
delle dorate imposte[1] . . .

In altro luogo uno de' servi del giovane cavaliere è mandato al palazzo della dama per sapere

. . . *se d'immagin liete*
le fu Morfeo cortese.[2]

Altrove, parlando del ritorno dell'eroe dai viaggi di Francia e d'Inghilterra, il poeta dice a lui medesimo:

*Già l'*are a Vener sacre *e al* giocatore
Mercurio *nelle* Gallie *e in* Albione
devotamente hai visitate[3] . . .

Altrove egli dirà:

O beati tra gli altri, o cari al cielo
viventi, a cui con miglior man Titano
formò gli organi illustri![4] . . .

In altro luogo:

. . . *ma alle grand'alme,*
di troppo agevol ben schife, Cillenio
il comodo presenti, *a cui le miglia*
pregio acquistano e l'oro[5] . . .

In altro luogo ancora:

Male a Giuno *ed a* Pallade-Minerva
e a Cinzia *e a* Citerea *mischiarvi osate*
voi pettorute Naiadi *e* Napee,

1. *Il mattino*, 90-4. 2. *Il mattino*, 413-4. 3. *Il mattino*, 16-8. 4. *Il mezzogiorno*, 298-300. 5. *Il mezzogiorno*, 686-9.

vane di picciol fonte *e d'*umil selva;
che agli Egipani *vostri* in guardia *diede*
Giove dall'alto[1] . . .

Ma ciò non è tutto. Per rendere più completamente misterioso questo linguaggio, o piuttosto questo gergo scolastico, l'autore del *Mattino* ha tentato di snaturare il nostro idioma e d'improntarlo delle forme e delle maniere della lingua latina, trasportandone i vocaboli o imitandoli forzatamente dall'idioma dell'antico Lazio. Quindi egli si farà scrupolosamente una legge di scrivere ogni volta *antiquo* per *antico*, *vulgo* per *volgo*, *leve* per *lieve*, *bona* per *buona*, *obietto* per *oggetto*, *subbietto* per *soggetto*, ec. Egli dirà più che gli sarà possibile *Enotria*, *Esperia*, *Ausonia* invece d'*Italia*; egli incastrerà nei suoi versi, come altrettante gemme preziose, i latinismi *adipe*, *testudo*, *ignavo*, *fedo*, *immane*, *lene*, *ebete*, *formoso*, *innocuo*, *labendo*, *late*, *dapi*, *truculento*, *inane*, ec. Qual mania puerile di avere l'aria latina anche nel suono materiale delle parole! Non è questo un raddoppiare la pena del lettore per non essere inteso in uno stile abbastanza rigido, intralciato e tormentato ogni momento dalla severità di una lima implacabile? Non è questo un soffocare più che mai la facilità, la dolcezza, l'insinuazione dello stile e la vera ispirazione della natura, che sole possono rendere raccomandabili le produzioni poetiche e collocarle al di sopra delle rivoluzioni del tempo e del gusto?

Le belle descrizioni sono di qualche merito in poesia; ma quando esse si allontanano dal fondo principale, quando esse fanno perder di vista quello scarso interesse che può dare il soggetto o il sentimento che vi domina, queste descrizioni dovrebbero allora esser soppresse, e la loro stessa bellezza diverrebbe un difetto di più. È d'uopo ch'io citi spesso degli esempi per giustificare al lettore le mie opinioni, ed io non ho trascurato di farlo in tutto questo capitolo. Osservate dunque il poema in questione, e vedrete l'eroe della moda, che siede gravemente alla toletta:

. . . Or egli, avvolto in lino
candido, siede. Avanti a lui lo specchio
altero sembra di raccòr nel seno
l'immagin diva, e stassi agli occhi suoi

1. *Il vespro*, 421-6.

severo esplorator della tua mano,
o di bel crin volubile architetto.[1]

Tutto questo è bello e giudizioso. Ma perché indebolire l'irritante impressione di questo quadro ironico con delle immaginette delicate, con delle pitturine accessorie che amenizzano il quadro e rapiscono per preferenza tutta l'attenzione del lettore? Perché aggiungere al tratto superiore i seguenti versi?

Mille d'intorno a lui volano odori,
che alle varie manteche ama rapire
l'auretta dolce, intorno ai vasi ungendo
le leggerissime ali di farfalla.
Tu chiedi in prima a lui qual più gli aggrada
sparger sul crin, se il gelsomino, o il biondo
fior d'arancio piuttosto, o la giunchiglia,
o l'ambra preziosa agli avi nostri.[2]

Se qualche intimo conoscitore del vero bello poetico volesse applicare a questa e ad altre simili vaghezze di pennello la importantissima osservazione d'Orazio, avrebbe egli torto?

. . . ungues
exprimet, et molles imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet[3] . . .

L'ironia satirica, che forma il piccante del componimento, è sovente troppo debole e troppo nascosta per esser sentita, o si perde e svanisce fra il vortice delle frasi e delle immagini accessorie, chiamatevi unicamente dal poeta per abbellire e sedurre. Inoltre l'ironia, che consiste in un senso mordace tutto contrario alle parole che lo fanno sentire, ristucca e confonde il lettore, quando il suo uso è soverchiamente prolungato; e ciascuno sente nel caso nostro che dopo la metà del poema le sue punture perdono sempre più della loro grazia e della loro vivezza; cosicché, quando siamo pervenuti alla *Notte*, il poema riesce d'una freddezza quasi insoffribile. Da ciò accade che talvolta non comprendiamo se

1. *Il mattino*, 485-90. 2. *Il mattino*, 491-8. 3. *Ars poet.*, 32-5 («renderà bene nel bronzo i particolari delle unghie e dei morbidi capelli, ma sarà poi sempre un disgraziato nell'insieme dell'opera, poiché non saprà plasmare il tutto»).

l'autore parli col sentimento di questa figura o con quello della verità. Si ha un bel dire che l'intenzione secreta dell'autore è di burlarsi del suo eroe. I luminosi vantaggi della nascita e della ricchezza vi sono espressi talvolta con un linguaggio così magnifico che ognuno sarebbe tentato di cambiare la propria sorte con quella del personaggio deriso. Tale è forse il sentimento che si risveglia nel nostro spirito alla lettura del tratto seguente:

Ma degli augelli e delle fere il giorno
e de' pesci squammosi e delle piante
e dell'umana plebe al suo fin corre.

. . . . . .

Già da' maggiori colli e dall'eccelse
rocche il sol manda gli ultimi saluti
all'Italia fuggente; e par che brami
rivederti, o signor, prima che l'Alpe
o l'Appennino o il mar curvo ti celi
agli occhi suoi. Altro finor non vide
che di falcato mietitore i fianchi
sulle campagne tue piegati e lassi,
e sulle armate mura or braccia, or spalle
carche di ferro, e su l'aeree capre
degli edifizi tuoi man scabre e arsicce,
e villan polverosi innanzi ai carri
gravi del tuo ricolto, e su i canali
e su i fertili laghi irsuti petti
di remigante che le alterne merci
a' tuoi comodi guida ed al tuo lusso;
tutti ignobili aspetti. Or colui vegga
che da tutti servito a nullo serve.[1]

Quest'ultimo verso semplicemente sarebbe stato forse proprio ad eccitare l'invidia nel petto di Cesare e d'Alessandro; non sarà dunque scusabile un semplice particolare[2] che legge, se ne risente la stessa impressione? . . .

1. *Il vespro*, 1-3 e 8-25. 2. *particolare*: uomo privato.

FRANCESCO SAVERIO SALFI

NOTA INTRODUTTIVA

Nella formazione politica e culturale del Salfi non è senza importanza il fatto che egli sia nato (il 1° gennaio 1759) e abbia ricevuto la sua prima educazione, a Cosenza, in una città, cioè, dove le idee illuministiche avevano trovato un terreno particolarmente favorevole nella locale, e più generalmente calabrese, tradizione di pensiero, costituitasi col Telesio, col Campanella, con Antonio Serra, col Gravina, e mantenuta viva da un piccolo ma attivo gruppo comprendente Pietro Clausi, filosofo e matematico formatosi alla scuola del Genovesi, Giuseppe Spiriti, nipote di Salvatore, autore di opuscoli antipapali, Domenico Bisceglia, che verrà giustiziato a Napoli nel 1799, Nicola Zupo e altri «libertini». Per quanto avviato fin dall'infanzia alla carriera ecclesiastica, il giovane Salfi entra ben presto in relazione con questo gruppo: discepolo del Clausi e amico dello Spiriti, del Bisceglia, dello Zupo, egli ne condivide apertamente le idee, suscitandosi così l'ostilità degli ambienti conservatori di Cosenza. Questa ostilità non impedisce la sua consacrazione a sacerdote (avvenuta, a quanto pare, verso il 1782), ma certo contribuisce, insieme al naturale desiderio di uscire dalla provincia, alla sua decisione di recarsi a Napoli, dove si stabilisce nel 1785.

Nei fecondi contatti con la più vivace e avanzata cultura contemporanea napoletana – sappiamo che egli conobbe personalmente il Filangieri, il Pagano, la Pimentel, il Serio, il Palmieri – l'iniziale orientamento illuministico del Salfi si consolida e si matura. La sua partecipazione ai temi più dibattuti negli ambienti illuministici napoletani è documentata anzitutto da un gruppo di opere che si riferiscono alla polemica contro le pretese del papato sul regno di Napoli e in genere contro il temporalismo ecclesiastico: tali sono non soltanto l'*Allocuzione del cardinale N. N. al papa*, e le *Riflessioni sulla corte romana*, pubblicate intorno al 1788 e che ebbero risonanza anche fuori d'Italia, ma pure alcune tragedie come il *Corradino* (1790) e le inedite *Giovanna I*, *Lo spettro di Tecmessa* e *Brezia*, nonché i melodrammi *Idomeneo* (1792) e *Saul* (1794). Più interessanti tuttavia appaiono altri scritti, in cui il Salfi affronta, sempre con mentalità illuministica ma anche con una sensibilità realistica che nell'ambiente napoletano trova ri-

scontro forse solo in un Palmieri o in un Galanti, alcuni concreti problemi sociali e amministrativi tipicamente meridionali. Il più noto di tali scritti è il *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*, già elaborato a Cosenza subito dopo il famoso terremoto del 1783, ma pubblicato a Napoli solo nel 1787. Dell'argomento si erano occupati, fra gli altri, il già ricordato Nicola Zupo e Mario Pagano, ma mentre il primo si era fermato ad analizzare le cause fisiche del fenomeno naturale, e il secondo, pur volgendo l'attenzione agli effetti psicologici del terremoto, aveva veduto in essi soprattutto la conferma del principio vichiano che le religioni nascono dal timore, la conferma cioè di una generale tesi filosofica; il Salfi invece si propone esplicitamente un fine sociale: la lotta contro l'ignoranza e la superstizione delle plebi meridionali, terrorizzate dalle interpretazioni, interessatamente fornite dal clero, di un tipico flagello locale. Al medesimo scopo di studiare e risolvere problemi specifici della vita sociale del Mezzogiorno rispondono altresì la *Memoria su lo spedale di Cosenza* (1788), fondata su dati statistici e contenente proposte di precise riforme; e il *Brieve saggio sul metodo normale* (1789), che è un piano di riorganizzazione, basata su principii sensistici, dei metodi dell'insegnamento medio nel regno di Napoli.

Tutti questi scritti testimoniano ancora la fiducia dell'autore nel riformismo illuminato dei principi, e, nel caso particolare, di Ferdinando e Carolina. Ma anche il Salfi, come la maggior parte degli intellettuali illuministici napoletani, si orienta decisamente, dopo la Rivoluzione francese e la conseguente involuzione reazionaria dei sovrani, verso il giacobinismo; passa a far parte della Società Patriottica; è fra i ricercati dalla polizia; e infine è costretto a salvarsi con la fuga e a riparare prima a Genova e poi nella Lombardia occupata dai Francesi. Questi anni lombardi costituiscono per il Salfi una esperienza fondamentale, attraverso la quale le sue idee politiche si chiariscono definitivamente secondo un indirizzo al quale si manterranno in seguito sostanzialmente fedeli. Come il Croce ha veduto per primo e come più recenti ricerche hanno confermato e precisato, è proprio nel gruppo dei giacobini di formazione illuministica e massonica raccoltisi nella Cisalpina da ogni parte d'Italia, e in particolare per merito degli esuli napoletani, che l'idea dell'unità italiana comincia a perdere la sua fisionomia di sogno letterario per diventare un concreto programma

politico in senso risorgimentale, per essere inteso cioè, se non proprio in consapevole rapporto con l'idea romantica di «nazione», come il mezzo più opportuno per garantire e sviluppare la libertà costituzionale e l'indipendenza degli Italiani. Anche se il Croce e la successiva storiografia politica non hanno particolarmente fermato l'attenzione su di lui, non sembra dubbio che il Salfi sia stato fin dall'inizio uno dei più fervidi e convinti patriotti unitari. «Popoli d'Italia,» egli scrive per esempio nel 1796 sul «Termometro politico», il giornale da lui fondato insieme col Salvador, col Porro, col Custodi, con l'Abbamonti, «non limitate i vostri voti ai miserabili confini fra i quali vi ha rinchiuso il partaggio di pochi tiranni. I confini degli stati non ponno e non debbono essere prescritti dal capriccio degli uomini ma dalle leggi imprescrittibili della natura, che ha circondati i corpi politici come i confini del mare . . . La Francia vuole e dee volere una repubblica itala capace di sostenere i propri che i comuni interessi. Oseranno i Lombardi, i Bolognesi, gli Italiani medesimi opporsi allo stabilimento di essa? E perché trascureranno ancora di prestarvisi e di affrettare l'epoca desiderata?» A queste idee appunto si ispirano anche gli altri articoli da lui pubblicati nel triennio cisalpino sia sul ricordato «Termometro politico», sia sul «Giornale dei patrioti italiani», a cui pure collaborò insieme col Galdi, col Pistoia, col Lauberg, col Vitaliani; ma egli dovette svolgere anche una notevole attività clandestina, se il suo nome figura assai spesso, nei rapporti della polizia milanese, tra quelli dei più accesi oppositori giacobini alla politica del Direttorio («tempérament très ardent» è definito in uno di questi rapporti). Non diversamente a Napoli, dove egli si affretta ad accorrere nel 1799 e dove è nominato segretario del governo provvisorio e poi presidente della Sala Patriottica, è fra coloro che cercano di tutelare l'autonomia della nuova repubblica dall'invadenza dei Francesi, come dimostrano ad esempio e la sua proposta che non vi fossero «altri guerrieri che i nazionali, né altri difensori del popolo che il popolo stesso», e i suoi sforzi per organizzare una efficiente coscrizione militare dei patriotti. Né il suo atteggiamento muta quando, costretto a fuggire di nuovo da Napoli, ritorna a Milano e si trova di fronte alla nuova situazione creata dallo stabilimento della repubblica e poi del regno d'Italia.

Non è privo di significato che egli non ricopra nei nuovi go-

verni cariche pubbliche, ma che invece preferisca dedicarsi all'insegnamento, prima nel Liceo di Brera, come professore di logica e metafisica (1800), di storia (1807) e di storia e diplomazia (1809), e poi, dopo il 1809, di «diritto pubblico e commerciale nei rapporti dello stato con gli stati esteri» in una specie di scuola di perfezionamento, dove ebbe allievi, fra gli altri, Tommaso Grossi e Federico Confalonieri, che ancora nello Spielberg, a detta del Maroncelli, ricordava con venerazione il suo antico maestro. Non per questo egli rinuncia all'attività politica, ma essa si svolge, come e più di prima, in forma clandestina, in seno cioè alla Massoneria, a cui era iscritto fin dagli anni cosentini e dove era giunto al grado di membro del Grande Oriente Italiano. Sul carattere di questa attività non possono naturalmente fornire molta luce le sue pubblicazioni massoniche «ufficiali», come il poemetto *Iramo* (1810) e l'opuscolo *Dell'utilità della F.·. Massoneria* (1811), che insiste genericamente sui compiti e sugli scopi dell'associazione, limitandosi a ricordare l'ostilità dei massoni per un governo «che si proponesse l'ignoranza, la miseria e la nullità dei popoli». Ma che il Salfi anche in questo campo tenesse fede alle proprie idee, sembra chiaramente documentato da quanto egli stesso affermerà più tardi (nell'opuscolo *L'Italie au dix-neuvième siècle*) a proposito delle logge massoniche italiane, nelle quali – egli ricorderà – «les partisans du despotisme ne purent jamais dénaturer celui d'indépendance, que les bons citoyens s'étudiaient à répandre partout où s'étendait leur influence», e «se nourrissaient chaque jour le désir et l'espoir de la réunion des états d'Italie et d'une constitution appropriée à ses besoins et à ses lumières». Apertamente animata da questi spiriti antitirannici e indipendentistici è del resto la sua fervida azione in quel campo del teatro che egli già nel periodo napoletano prerivoluzionario aveva coltivato con passione, quale mezzo per combattere la superstizione e i pregiudizi, ma che ora gli appare alfierianamente lo strumento più adatto per risvegliare la coscienza unitaria e repubblicana degli Italiani. «Il teatro» egli scrive nel «Termometro politico» fin dal 1796 «non era stato finora adoperato per un oggetto così grande qual è la libertà di una nazione. Esso era degenerato dalla sua origine. La tirannia e la superstizione lo avevano ancora imprigionato e avvilito. Egli è tempo che ripigli i suoi diritti, che si vendichi de' suoi torti, che concorra alla tranquilla rivoluzione della Lom-

bardia. Io non conosco un mezzo più adatto per svilupparla, per eseguirla, per confermarla». Con questo spirito non soltanto si occupa – a Brescia prima del 1799 e poi a Milano nel 1800 – della organizzazione di un «teatro patriottico», ma compone egli stesso alcune tragedie (*La congiura pisoniana*, 1797; la *Virginia bresciana* e *I trenta tiranni d'Atene*, 1798; il *Pausania*, 1800) e melodrammi (la *Clitennestra* e *I Plateesi*, 1801), dove, in forme alfieriane, appaiono infiammati accenni alla secolare servitù italiana e ai pericoli del presente dispotismo francese: come, per fare un solo esempio, in questi versi della *Virginia bresciana*: «Fu già l'Italia donna / di sue provincie: ormai del Greco preda / o dell'Unno o del Goto, imbelle e stanca / di più regnar, di servir gode, e al primo / stranier che il voglia s'abbandona».

Un innato equilibrio (e non come in altri patriotti un latente conservatorismo o il pensiero del tornaconto personale) lo porta tuttavia a riconoscere che, malgrado tutto, i Francesi assicuravano all'Italia, come più tardi scriverà, una «espèce d'indépendance», che la nazione non aveva prima d'allora conosciuta. E quando nel 1814 il Murat, da lui conosciuto fin dal tempo della Cisalpina, gli propone di tornare a Napoli per assumere la cattedra di storia e di cronologia all'Università, ma soprattutto per stabilire col suo aiuto un collegamento con i patriotti lombardi, il Salfi accoglie l'invito a rimanere accanto al re (per quanto, come sembra, poco fiducioso nell'esito dell'impresa) durante lo sfortunato tentativo conclusosi con la sconfitta di Tolentino. Dopo la quale, per la terza ed ultima volta, abbandona Napoli, e, scelta la via dell'esilio, si reca a Parigi, dove rimane fino alla morte, avvenuta il 2 settembre del 1832.

Anche in questi sedici anni di esilio parigino il Salfi, malgrado l'età ormai avanzata, continua ad interessarsi di politica, sempre ispirandosi, con una coerenza e una dirittura che gli erano riconosciute dai fuorusciti di ogni tendenza, ai suoi ideali: sia quando fonda col Mirri, col Linati, col Porro Lambertenghi la cosiddetta «Società dell'emancipazione nazionale»; sia quando propone nell'opuscolo *L'Italie au dix-neuvième siècle* (1821) il progetto di una confederazione degli stati italiani, intesa come un mezzo per assicurare all'Italia una forma concreta di libertà; sia infine quando nel 1831 prende parte attiva alle trattative tra i fuorusciti italiani e il La Fayette, e redige col Buonarroti il proclama che termina con

il famoso augurio: «cadano i tiranni, s'infrangano le corone e sulle ruine loro sorga la Repubblica italiana una e indivisibile dalle Alpi al mare».

La conoscenza dell'attività politica del Salfi dopo il 1796, illuministica ancora nei suoi principii ma già risorgimentale nei suoi fini concreti, se interessa direttamente la storiografia politica di questo momento così delicato e complesso, costituisce altresì la premessa indispensabile per intendere e valutare la contemporanea attività dello scrittore nel campo culturale, e in particolare in quello della critica letteraria, dove egli ha lasciato le sue opere più notevoli. Ancora nel 1827, cinque anni prima della morte, scrivendo da Parigi al nipote Ferdinando Scaglione, mentre dichiara apertamente la sua diffidenza per il pensiero e il gusto romantico «che tenta sconvolgere le pratiche e le teoriche tutte de' classici», protesta la fedeltà sua e dei «migliori» e «più savi» alla «dottrina di Condillac e di Cabanis», al classicismo, al sistema baconiano, insomma alla «antica scuola di Locke e di Despréaux». E invero questa fedeltà è chiaramente confermata dalle pagine rimasteci di lui su questioni teoriche di storiografia, di giurisprudenza e di estetica. Tali sono le due prolusioni *Dell'uso dell'istoria massime nelle cose pubbliche* (1803) e *Dell'influenza della storia* (1815), nelle quali si cerca di difendere l'attività storiografica dalle accuse di Melchiorre Delfico e di altri, ma fondandosi più sul concetto sensistico di esperienza che sui concetti vichiani che pure vi sono richiamati, e non senza cedere, specie nell'ultima prolusione, alla vecchia sfiducia razionalistica verso una scienza capace d'offrire solo uno «spettacolo funesto» di vizi, di errori, di pregiudizi. Né mancano forti residui razionalistici nel *Corso di diritto pubblico* (1809-1813), dove è adottata la distinzione vichiana in diritti di proprietà, libertà e sicurtà, ma il concetto basilare è ancora quello del diritto di natura. Infine nel saggio *Della declamazione* (cominciato a Brescia, ma rielaborato forse a Parigi), che contiene le sue più impegnative considerazioni di teoria estetica, l'autore, pur tra reminiscenze sensistiche e lessinghiane, rimane sostanzialmente ancorato al concetto intellettualistico dell'arte come «perfezionamento» della natura attraverso un processo di imitazione e di selezione.

Questo concetto si ritrova anche nelle opere critiche e storiografiche, ivi comprese quelle composte a Parigi, insieme ad altri

canoni pure tipicamente settecenteschi, quali il principio della funzione razionalmente educativa della letteratura e la conseguente estensione della nozione stessa di letteratura alle più varie attività culturali; il concetto della storia letteraria e culturale come indagine dei progressi, o dei regressi, della «ragione» e del «buon gusto»; l'applicazione, spinta fino ad uno scrupolo (per dirla col Croce) «burocratico», delle classificazioni dei generi letterari; il gusto sostanzialmente classicistico e comunque poco sensibile a forme d'arte primitive o popolari o realisticamente «nazionali» come quelle prodotte o rivalutate da preromantici e romantici. Vero è anche, però, che nell'opera storiografica e critica del Salfi, rispetto a quelle dei precedenti scrittori del Settecento, si sente circolare uno spirito nuovo, quello stesso nazionalismo «giacobino» che distingue la sua azione politica, e che qui, trasformandosi in canone critico e storiografico, penetra nei vecchi schemi e almeno in parte li scuote e li ravviva: uno spirito nuovo che riempie di una fervida ansia di rinnovamento patriottico sia il principio dell'arte come perfezionamento della natura sia quello della funzione educativa di essa; che impiega il concetto di progresso come un mezzo per seguire lo sviluppo dell'idea di indipendenza e unità e in genere della serietà morale e del libero vigore inventivo nella storia letteraria italiana; che accetta i generi letterari anche perché essi consentono di seguire e documentare ordinatamente questo sviluppo, il quale interessa il critico, in definitiva, più che le singole personalità poetiche; che infine vede nella fedeltà al classicismo non tanto la difesa di un primato accademico italiano (come è per i classicisti conservatori dal Tiraboschi al Vannetti al Napoli Signorelli, dal Napione al Borsa), quanto l'operante richiamo ad una tradizione gloriosa che ha unito nel passato ed è ancora capace di unire nel presente tutti gli Italiani.

Questo orientamento comincia a manifestarsi già negli articoli che fin dal tempo della Cisalpina il Salfi scriveva come critico teatrale nel «Termometro politico», e nei quali, come si è visto, il concetto illuministico di un teatro inteso quale strumento di educazione popolare si anima di un contenuto schiettamente unitario e indipendentistico. Ma esso appare in forma consapevole e sistematica solo negli scritti critici e storiografici composti a Parigi dopo il 1816. A questa maturazione contribuisce senza dubbio, e va anzi posto in forte rilievo, il fecondo contatto con gli

ideologi parigini, che col Salfi collaboravano alla *Biographie universelle* e alla «Revue encyclopédique», come il Guizot, il Fauriel e soprattutto il Sismondi, il quale proprio in quegli anni veniva pubblicando o rielaborando le sue opere maggiori, fondate sul concetto della storiografia come indagine dello sviluppo dello spirito di libertà e su quello della letteratura come «espressione della società», e dedicate proprio alla storia politica e letteraria d'Italia. Ma per quanto l'influenza del Sismondi vada calcolata nel valutare l'originalità del Salfi, rimane merito (e naturalmente anche limite) di questo l'avere, in virtù della sua particolare esperienza politica, spostato sistematicamente, e comunque più nettamente, l'attenzione sull'autonomo vigore «patriottico» delle epoche e delle opere letterarie italiane, offrendo così ai futuri critici e storiografi romantici una base di cui non è forse stata ancora adeguatamente riconosciuta l'importanza.

Il primo scritto dove appare esplicitamente questo punto di vista è il lungo articolo, pubblicato in quattro puntate nella «Revue encyclopédique» e intitolato *Du génie des Italiens et de l'état actuel de leur littérature* (1819). L'autore vi afferma, ad un certo punto, che egli spera di poter dimostrare un giorno che la «révolution des esprits, qui fit tant de progrès dans une grande partie de l'Europe, avait commencé depuis long-temps en Italie, où elle aurait eu le même succès, peut être un plus grand encore, si les Italiens eussent eu moins d'obstacles à vaincre, ou s'ils se fussent trouvés dans des circonstances plus favorables». Ma proprio a questo intento risponde già il sommario schizzo che egli qui traccia della nostra letteratura, tenendo presente la linea disegnata dal Sismondi nella *Littérature du midi de l'Europe*, ma apportandovi alcune significative correzioni, intese appunto a mostrare la presenza dello spirito di libertà politica e comunque intellettuale anche nei secoli più oscuri della storia letteraria italiana, sia che egli sottolinei nel Cinquecento i meriti dei filosofi e degli scienziati «qui avaient entrepris les premiers de tracer l'histoire de la nature, ceux qui créèrent la physique expérimentale et la véritable méthode de raisonner»; sia che osservi che la stessa corruzione del gusto nel Seicento, attribuita dal Sismondi alla decadenza morale e politica, «ne fut pas sans de grands efforts de l'esprit, dont une nation très civilisée était seule capable» e fu comunque bilanciata dal pensiero di un Galileo, di un Campanella, di un Cardano, di

un Bruno, di un Gravina, per merito dei quali può ben dirsi che «ce furent les Italiens, qui aussitôt qu'ils perdirent l'indépendance politique, donnèrent les premiers à l'Europe l'exemple de l'indépendance philosophique»; sia che infine, confutando implicitamente ancora il Sismondi che aveva definito il risveglio spirituale italiano nel Settecento «inatteso» e dovuto all'esempio straniero, descriva tale risveglio proprio quale sviluppo dei germi autonomi posti dal Cinquecento e dal Seicento.

Più esplicitamente sull'autonomia e la progressiva maturazione del risveglio culturale italiano dalla fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento il Salfi insiste in alcune pagine del già citato opuscolo *L'Italie au dix-neuvième siècle*, sottolineando particolarmente il rinnovamento operato nel campo giuridico ed economico dal Gravina, dal Genovesi, dal Filangieri, dal Beccaria, dal Verri, in quello religioso dai giansenisti italiani, nelle discussioni linguistiche dal Cesarotti e dai puristi, nella poesia dall'Alfieri, dal Casti, dal Pindemonte, dal Foscolo, grazie ai quali «les Muses italiennes ont appris de nouveau à parler le langage de la liberté et de la morale». Ma le idee affacciate in questi due lavori preliminari hanno uno sviluppo assai più sistematico e impegnativo nella continuazione dell'*Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené e nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*. Nella prefazione al X volume dell'*Histoire*, che è il primo redatto interamente dal Salfi, l'autore dichiara di essersi voluto conformare «à la methode et à l'esprit de son prédécesseur». Ma se per molti aspetti – quali l'intellettualismo estetico, la fedeltà ai generi letterari e gli altri criteri che abbiamo sopra elencati – il Salfi si richiama in effetto e al Ginguené e ai precedenti storiografi settecenteschi; lo spirito nuovo del continuatore si avverte subito fin dalle aggiunte da lui apportate ai volumi VII, VIII e IX dell'opera del critico francese (pubblicati nel 1819, a cura appunto del Salfi), come il paragrafo dedicato a Telesio, la cui «scoperta» in verità risale a Bacone ma che il critico cosentino pone all'inizio della tradizione italiana di libero pensiero, e quelli sugli scrittori politici del tardo Cinquecento e del primo Seicento, dei quali viene sottolineata la serietà morale e l'importanza nella storia del pensiero politico europeo. Più significativo ancora è lo sguardo retrospettivo che alla fine del volume X (pubblicato nel 1823) il Salfi rivolge a tutta la letteratura del Cinquecento. In accordo col Sismondi e in polemica col Ti-

raboschi e gli altri storiografi classicisti egli riconosce la futilità di tanta parte della letteratura cinquecentesca, e ne attribuisce la colpa alla situazione politica e in particolare all'Inquisizione, ma al tempo stesso, riprendendo e precisando le idee accennate nell'articolo *Du génie des Italiens et de l'état actuel de leur littérature*, si volge a cogliere con una simpatia più fervida del Sismondi tutti quegli aspetti che possono documentare in qualche modo la presenza di un libero, e non accademico, vigore morale e intellettuale: la diffusione capillare della cultura, favorita proprio dalla mancanza di una capitale; i «progressi» effettuati in tutti i generi letterari; il sentimento nazionale che almeno in parte giustifica l'imitazione dei classici; e soprattutto il coraggio di alcuni storici, nei quali «l'éloquence parle quelquefois son ancien langage»; e la «saine philosophie», la spregiudicata ribellione all'autorità costituita e al conformismo, che egli ritrova non solo nei filosofi e negli scienziati, ma persino, con patriottica esagerazione, negli scrittori burleschi e satirici.

I quattro volumi che seguono (XI-XIV, pubblicati postumi nel 1834-1835) si sogliono lodare, dal Croce in poi, soprattutto per l'ampiezza delle letture dirette e l'accuratezza della informazione. Ma bisogna anche dire che queste stesse qualità non nascono, come invece per esempio in un Tiraboschi, da un puro scrupolo di erudita esattezza e completezza, bensì dalla precisa e consapevole volontà di procedere con impegno sistematico a quella revisione dei giudizi vecchi e nuovi sul più famigerato secolo della nostra letteratura, della quale aveva avvertito la necessità fin dall'articolo *Du génie des Italiens*. «Nous montrerons» egli dice proprio all'inizio della sua trattazione, dopo aver accennato al Tiraboschi, che si era meravigliato della decadenza culturale e letteraria in un secolo così pacifico, e al Sismondi, che tale decadenza aveva ricondotto all'oppressione politica e religiosa, «le génie des Italiens luttant encore contre le despotisme de leurs oppresseurs, et s'acquérant, par cette lutte même, de nouveaux titres de gloire, s'il est vrai que dans les circonstances les plus déplorables, l'Italie ne cessa jamais de faire preuve de vigueur et d'originalité, malgré la corruption qui menaçait de toute part et le goût et la morale publique». Questo vigore e questa originalità sono testimoniate, a giudizio del Salfi, soprattutto dai filosofi e dagli scienziati: e se questo aspetto del Seicento era stato già sottolineato dalla

storiografia settecentesca e dallo stesso Tiraboschi, è tuttavia merito del critico cosentino non soltanto l'essersi ampiamente soffermato su di esso (anche se poi nella stampa gli editori soppressero, forse per timore della censura, parecchie pagine dei capitoli sull'argomento), ma anche e soprattutto l'aver insistito, sia pure con qualche polemica esagerazione, sullo spirito di spregiudicata indipendenza critica di quei filosofi e di quegli scienziati, e l'aver in tal modo aperto la strada alla posteriore storiografia romantica e, almeno indirettamente, allo stesso capitolo desanctisiano su *La nuova scienza*. Al centro del movimento filosofico e scientifico del Seicento il Salfi pone naturalmente Galileo, esplicitamente presentato – forse per la prima volta con tanta evidenza – come l'eroe massimo della tensione secentesca verso la libertà di pensiero; e insieme con Galileo gli scienziati della sua scuola. Ma con paziente fervore va in cerca di ogni minima traccia di questa tensione anche negli altri campi della cultura, nell'archeologia, nella geografia, nella filologia e soprattutto negli studi di retorica e di poetica, ai quali dedica un lungo capitolo ispirato dalla precisa intenzione di «relever, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici, cette partie de l'histoire d'Italie, parce que la plupart, préoccupés de la corruption qui dominait l'Italie à cette époque, n'ont pas rendu assez de justice à ceux qui avaient eu le mérite et le courage d'opposer au torrent leurs préceptes et leur exemple». In altri campi, per esempio in quello degli studi storici, l'autore non può non riconoscere e deplorare che nel complesso gli scrittori sembrano aver «oublié tout sentiment de gloire nationale»: ma non rinuncia per questo a porre in rilievo qualche temperamento più risentito, come, appunto tra gli storiografi, il Leti, il Davila, il Bentivoglio, attribuendo loro, per giustificare la loro scelta di argomenti stranieri, la volontà di evitare «l'affligeante nécessité de peindre l'humiliation de leur pays».

In coerenza con lo spirito animatore dell'opera, anche se discutibile in se stessa (e in effetto discussa dal Croce), è anche la spiegazione che il Salfi propone della «corruzione» letteraria del marinismo: che a suo giudizio ha origine non tanto nell'ambizione di superare in qualche modo la «perfezione» cinquecentesca e nell'influsso del cattivo gusto spagnolo (come aveva pensato il Tiraboschi) e neppure nella decadenza morale prodotta dall'oppressione politica e religiosa (secondo la teoria del Sismondi), bensì

in una specie di distorsione di quello stesso spirito di «libertà» che si era manifestato positivamente nei filosofi e negli scienziati, e che nel campo letterario, pur partendo dal lodevole proposito di reagire alla «imitation servile» dei classici, aveva finito per precipitare nella «licence la plus insensée». In concreto il Salfi, quando si fa ad esaminare le opere letterarie sia dei marinisti che degli antimarinisti, si lascia trascinare dal suo generoso proposito di rivalutare anche questo aspetto del Seicento a giudizi eccessivamente e spesso ingenuamente positivi sulla serietà morale e patriottica e sul valore artistico di quegli scrittori, che già vent'anni prima il Torti, pur valendosi di criteri ancora settecenteschi, aveva saputo ridurre alla loro vera statura. Accade così, per esempio, che egli affermi che, ad eccezione dell'Ariosto, nessuno fu più «naturellement poète» del Marino; che prenda sul serio la gravità di tono e i rari accenni patriottici del Filicaia, del Guidi, del Testi, del Chiabrera; che attribuisca al Tassoni il merito di aver fatto assumere alla poesia eroicomica «sa forme véritable», di averla cioè trasformata in «un genre de satire noble et instructive, qui à l'aide de la plaisanterie poursuit les vices et les préjugés»; e che lo stesso merito riconosca anche ai satirici dal Rosa al Villani, dal Nomi al Soldani al Sergardi. Anche se poi è proprio a questa fervida carità patria che si deve lo scrupolo con cui il Salfi si impegna in lettere dirette e in particolareggiate analisi di tutta una serie di opere, specialmente di scrittori meridionali, in gran parte dimenticate e poco note, apprestando così, se non altro, un complesso di materiali utili agli storici futuri.

Lo spirito e il metodo che guidano la continuazione del Ginguené rimangono sostanzialmente immutati nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*. Non costituisce infatti una vera differenza il fatto che qui l'autore si limiti «aux objets qui appartiennent à la littérature proprement dite», poiché questa limitazione non nasce da una nuova consapevolezza dell'autonomia della letteratura, ma da una necessità editoriale, dall'esigenza, come l'autore stesso dichiara, di «combiner la brièveté avec l'utilité». E neppure si può considerare una novità l'espediente di far cominciare le varie epoche dal settantacinquesimo anno di ogni secolo: periodizzazione forse più aderente alla realtà di quella tradizionale, ma in fondo (come ha osservato il Getto) non meno meccanica. Ciò che distingue il *Résumé* dalla continuazione del Ginguené è piuttosto il fatto

che in esso, anche per la natura stessa del lavoro, più rapido e sintetico, si rivela più vivo e più accentuato il proposito di ritrovare e seguire la presenza e i progressi dello spirito di libertà nelle varie epoche della letteratura italiana. A questo fatto si deve se, più ancora che nella continuazione del Ginguené, compaiono nel *Résumé* interpretazioni e valutazioni tendenziose, come quando l'autore dichiara che una delle cause principali della formazione di una comune lingua italiana fu il bisogno che gli Italiani sentirono «de se communiquer leurs moyens, pour la défense commune de leur indépendance et de leur liberté»; o loda il Trissino per aver scelto nel suo poema epico un soggetto nazionale con l'intenzione di risvegliare nei suoi conterranei il sentimento patriottico di cui era animato; o attribuisce al Berni il proposito di satireggiare i vizi e i pregiudizi del suo tempo; o presenta Gasparo Gozzi come un avversario dell'Inquisizione veneta; o per contro biasima l'Ariosto per non aver fatto «aucune mention des calamités nationales dont il fut témoin».

D'altra parte è proprio questa più accentuata ispirazione patriottica che conferisce al *Résumé*, anche quando vi sono ripresi giudizi della critica precedente, freschezza e organicità. Ad idee già esposte dal Torti nel suo *Prospetto del Parnaso italiano* si richiamano, se non m'inganno, le pagine su Dante; ma bisogna poi riconoscere che in esse il concetto dell'ispirazione «civile» della *Commedia* si riempie di una più fervida persuasione, e trova altresì conferma nell'analisi delle opere minori dantesche, che il Torti aveva del tutto trascurato. Così pure, se nel capitolo dedicato al Petrarca sono messi a profitto quasi certamente, questa volta, spunti foscoliani, rimane comunque assai notevole la difesa che il Salfi fa – in polemica con il Sismondi e forse con il Torti – della profonda serietà sentimentale del poeta, non solo nelle poesie politiche ma anche in quelle amorose, nelle quali, egli afferma, il Petrarca «parle au coeur, lors même qu'il ne semble s'adresser qu'à l'esprit». Meno impegnativi i giudizi sul Boccaccio e sugli scrittori del Quattrocento, in cui il Salfi si limita a ripetere, anche se con più accentuato compiacimento nazionalistico, e ponendo in rilievo personalità come Vittorino da Feltre e il Savonarola, gli elogi illuministici ai meriti dell'Umanesimo italiano nella lotta contro la barbarie e la superstizione medioevale; mentre nei capitoli dedicati al Cinquecento e al Seicento l'autore riprende o

anticipa con più sintetica evidenza e con qualche notevole aggiunta (per esempio sul Machiavelli, foscolianamente interpretato) le idee più diffusamente esposte nei volumi della continuazione del Ginguené. Ma le pagine più interessanti del *Résumé* sono senza dubbio quelle intorno alla letteratura settecentesca, della quale il Salfi, grazie alla sua particolare mentalità insieme di illuminista e di patriotta, sa intendere con simpatia e dimostrare l'importanza nella formazione di una moderna coscienza nazionale italiana. Guidato appunto da tale simpatia egli è forse il primo a comprendere nel loro pieno valore i meriti dei critici arcadici, i quali «au lieu d'exposer et de commenter les règles des anciens, comme l'avaient fait leurs devanciers, . . . se sont occupés d'en chercher la raison et d'en relever les principes»; il significato della «crise littéraire», cioè delle discussioni estetiche e linguistiche della seconda metà del Settecento, attraverso le quali «on a cherché de mieux déterminer les droits de la langue et de la pensée»; la funzione delle riviste che tutte «servirent non seulement à répandre les principes d'une critique plus libre et plus raisonnée, mais aussi à donner à la langue une force plus expéditive et plus propre à la communication des idées». Tra i grandi scrittori del Settecento alquanto sacrificato rimane il Parini, ridotto a rappresentante, sia pure degnissimo, del genere didascalico; e neppure hanno particolare rilievo i giudizi sul Metastasio e sul Goldoni, che il Salfi si preoccupa soprattutto di difendere, riprendendo argomenti non nuovi nella critica settecentesca, dalle accuse di scarsa sensibilità morale e simili. Stimolato dalle importanti pagine della sismondiana *Littérature du midi de l'Europe*, ma ricco di personali ed acute osservazioni è invece il capitolo sull'Alfieri, per la cui comprensione il Salfi poteva giovarsi più direttamente della propria esperienza umana e artistica. In questo caso infatti è proprio tale esperienza, con la sua caratteristica mescolanza di intellettualismo illuministico e di religioso fervore patriottico, che gli permette di intendere e valutare positivamente, riportandole ad una profonda esigenza di superumana idealizzazione, quelli che al Sismondi, allo Schlegel e ai romantici sembravano difetti, la mancanza di riferimenti ai costumi e ai tempi, la monotonia dei caratteri, la linearità della trama, la rigidezza dello stile: «aussitôt qu'il les avait rencontrés tels qu'il les désirait,» egli osserva a proposito dei personaggi alfieriani «il les transportait dans un monde idéal

où ils prenaient une forme plus imposante et parfaite... Son objet principal est d'élever le caractère et les passions des personnages qu'il met en oeuvre, et, pour ainsi dire, de les placer au dessus du niveau de l'espèce humaine, ou plutôt de la génération actuelle». Né d'altra parte questa difesa della idealizzazione poetica alfieriana gli impedisce di riconoscere, estendendo sia pure un po' indiscriminatamente il giudizio sismondiano su Saul, la complessità psicologica di questi personaggi, da Filippo «aussi inquiet que cruel» ad Egisto «toujours méditant sa vengeance et que les dangers et les obstacles rendent encore plus perséverant dans son projet», a Clitennestra «luttant contre les intérêts de son fils et ceux de son adultère complice», agli stessi caratteri eroici e virtuosi, i quali «quelles que soient leur condition ou leur vertu..., ne cessent jamais de souffrir». Analogamente, mentre giustifica, richiamandosi alla ispirazione particolare dell'Alfieri, la scarsa melodicità del suo verso, non manca di osservare come il poeta, togliendo al ritmo «cette mélodie en apparence si éclatante et devenue trop commune,... lui donna une variété inépuisable de sons, d'hémistiches, de cadences et d'enjambements, qu'on n'avait employés, depuis Dante jusqu'à lui, que quelquefois et par hasard». Ma se il Salfi in uno sforzo di congeniale simpatia riesce ad apprezzare nell'Alfieri anche questi aspetti, i limiti della sua mentalità e del suo gusto si fanno di nuovo sentire nei giudizi sui romantici, dei quali, malgrado tutta la buona volontà, non gli è possibile comprendere e giustificare né la lotta indiscriminata contro le «regole», anche quelle collaudate dalla ragione e dall'esperienza, né l'ostinata aderenza alla «realtà» e alla «storia», che gli sembra tradire lo scopo, a suo giudizio fondamentale per ogni artista, di offrire modelli ideali a edificazione dei lettori e degli spettatori, né in particolare la preferenza per argomenti tratti da quel Medioevo che certo, egli ammetteva, ha più rapporto con i nostri costumi, le nostre opinioni, i nostri bisogni, ma che non può offrire, quanto l'epoca classica, «des événements et des caractères propres à relever une race dégénerée». E se, nella sua onestà, non può non riconoscere che i veri patriotti sono proprio i romantici, tuttavia il suo cuore di unitario rimane turbato di fronte alle polemiche da essi sollevate, nel timore che esse finiscano per «nuire aux progrès de la littérature italienne, et, ce qui est pis encore, confirmer cet esprit de division municipale qui peut

être utile à tout autres qu'aux Italiens», e lo porta a concludere il *Résumé* con l'esortazione «à sacrifier ces contradictions des classiques et des romantiques aux intérêts d'une école plus utile et vraiment nationale».

Questi giudizi sulla contemporanea letteratura italiana, esposti nel *Résumé* in forma generica, senza alludere a singoli scrittori, trovano una particolareggiata esemplificazione, oltre che in alcuni studi minori – come il *Saggio storico critico della commedia italiana* (1829), premesso ad una edizione delle commedie del Nota, e la introduzione ad una scelta delle commedie del Giraud –, negli articoli e nelle recensioni che il Salfi veniva regolarmente pubblicando nella «Revue encyclopédique». Tra questi articoli e recensioni, che erano attesi e letti con interesse anche in Italia, dove la «Revue» era molto diffusa, i più notevoli, sia perché meglio servono a documentare le idee del Salfi sia per impegno critico, sono forse la *Notice sur Ugo Foscolo* (1827) e le lunghe recensioni del *Carmagnola* (1820) e dei *Promessi sposi* (1828). Nel necrologio foscoliano è riconosciuta la grandezza del poeta e del critico, ma mentre le lodi insistono soprattutto sui suoi meriti patriottici e sul suo gusto sanamente classico, si avverte chiara in queste pagine la diffidenza dell'onesto giacobino verso «l'extrème mobilité» della personalità foscoliana e in particolare verso la scarsa coerenza fra i principi «stoici» professati e i disordini della vita privata. Nella recensione al *Carmagnola* l'entusiasmo per l'ispirazione «nazionale» della tragedia trattiene il critico dall'insistere troppo sull'allontanamento del Manzoni dai sani principii del teatro classico. Ma dei *Promessi sposi* il Salfi fa, sia pure in termini moderati, una vera stroncatura, nella quale il giacobino nazionalista, che deplora la scelta di uno sfondo storico così avvilente e più ancora l'idealizzazione dei «bons capucins» del Seicento, si allea con il classicista che biasima l'eccessiva aderenza alla storia, la mancanza di unità d'azione e l'accoglimento di protagonisti «si vulgaires». Stroncatura senza dubbio ingiusta, ma che, oltre a provare ancora una volta la coerenza del Salfi con i suoi principii, ha non trascurabile importanza nella storia della critica manzoniana, in quanto è forse il primo documento autorevole, come ha riconosciuto il Croce, di «quell'antimanzonismo fra classicistico e libertario», che si prolungherà per tutto l'Ottocento fino al Settembrini e al Carducci.

*

Un elenco completo delle opere edite e inedite del Salfi, nonché degli articoli e delle recensioni pubblicate nella «Revue Encyclopédique» dal 1819 al 1832, si trova nella monografia, citata più avanti, di C. NARDI, pp. XII-XX. Qui ci limitiamo a ricordare le più importanti: *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto, ovvero riflessioni sopra alcune oppinioni pregiudizievoli alla pubblica e privata felicità, fatte per occasione dei tremuoti avvenuti nella Calabria l'anno 1783 e seguenti*, Napoli, per Vincenzo Flauto a spese di Michele Stasi, 1787; *Dell'uso dell'istoria massime nelle cose pubbliche*, Milano, Nobile, 1803; *Dell'utilità della F.·. Massoneria*, dai tipi del G.·. O.·. d'Italia, 5811 (1811); *Dell'influenza della storia, discorso recitato il 15 febbraio 1815*, Napoli, Nobile, 1815; *La storia dei Greci, discorso*, Paris, Chauson, 1817; *L'Italie au dix-neuvième siècle ou de la nécessité d'accorder le pouvoir avec la liberté*, Paris, Dufart, 1821; *Saggio storico critico sulla commedia italiana*, Milano 1829; *Della declamazione*, preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di A. Salfi, Napoli, D'Alfonso, 1878. Sull'*Histoire* e sul *Résumé* si vedano i cappelli alle pagine qui riprodotte.

Fra gli studi sulla personalità politica e letteraria del Salfi hanno valore quasi esclusivamente documentario: A. M. RENZI, *Vie politique et littéraire de F. Salfi*, Paris, Fayolle, 1834; L. M. GRECO, *Vita letteraria ossia analisi delle opere di F. S. Salfi*, Cosenza, Migliaccio, 1839; e il cenno biografico premesso da A. Salfi all'edizione postuma citata del trattato *Della declamazione*. Il primo lavoro critico è quello di B. ZUMBINI, *Breve cenno sulla vita e sulle opere di F. S. Salfi*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti» di Napoli, XVIII (1896). Per esortazione dello Zumbini fu composta la monografia di C. NARDI, *La vita e le opere di F. S. Salfi*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1925, assai pregevole per ricchezza di notizie sulla biografia e sugli scritti del Salfi, e tuttora punto di partenza obbligato per ogni studio sull'uomo e sullo scrittore. Fra le recensioni del volume del Nardi hanno importanza quelle di G. NATALI, nel «Giorn. stor. d. lett. it.», LXXXVIII (1926), pp. 146-50 (poi in *Cultura e poesia nell'età napoleonica*, Torino, S.T.E.N., 1930); e di B. CROCE, in «La Critica», XXIII (1925), pp. 308-9 (poi in *Conversazioni critiche*, III, Bari, Laterza, 1928, pp. 328-30). Tra gli studi complessivi più recenti merita particolare attenzione la voce di M. FUBINI nella *Enciclopedia italiana* (1936). Più specialmente sul Salfi storico della letteratura si vedano (oltre l'affrettato giudizio di G. A. BORGESE nella *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, Mondadori, 1949², pp. 306-7) B. CROCE, *La storia della letteratura italiana nel secolo XVII di F. S. Salfi*, in *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 1-10; e G. GETTO, *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 211-6. Sul suo pensiero filosofico e giuridico e politico: G. GENTILE, *Dal Genovesi al Galluppi*, Milano 1930, pp. 89-90, e F. BATTAGLIA, *L'opera filosofico-giuridica di F. S. Salfi*, in «Rivista internazionale di filosofia del diritto», VII (1927), pp. 194-9; B. BARILLARI, *Il pensiero politico di F. S. Salfi*, Torre del

Greco, Palomba, 1959. Per comprendere esattamente la posizione politica del Salfi, la conoscenza della quale è essenziale per la valutazione della sua opera di scrittore, vanno tenuti presenti, sebbene non si occupino in particolare di lui, B. CROCE, *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, Laterza, 1926; e, tra i recenti studi sui «giacobini» italiani, almeno il volume di G. VACCARINO, *I patrioti «anarchistes» e l'idea dell'unità italiana (1796-1799)*, Torino, Einaudi, 1955; e di D. CANTIMORI la Nota finale all'edizione da lui curata dei *Giacobini italiani*, Bari, Laterza, 1956; e il saggio *Illuministi e giacobini* nel volume *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 266-77.

DALLA CONTINUAZIONE DELL'«HISTOIRE LITTÉRAIRE D'ITALIE» DEL GINGUENÉ

TOME X

CHAPITRE XLIII

Résumé de l'histoire littéraire du seizième siècle. Instruction universellement répandue chez les Italiens. Son peu de solidité. Esprit d'imitation dans presque tous les genres. Traits d'originalité dans quelques-uns. Les Italiens plus habiles dans les vers que dans la prose. Caractère de légèreté et de servilité dans la plupart de leurs ouvrages; et ses causes politiques et religieuses. Défaut d'éloquence et de philosophie. Quelques ouvrages dans lesquels elles se réfugient. Étendue non ordinaire d'esprit des Italiens. Leur influence littéraire sur toute l'Europe.[1]

Nous voici parvenus à la fin de l'histoire littéraire de ce grand siècle; histoire dont les bornes semblaient reculer à mesure que nous avancions. En parcourant un espace si riche en productions de tout genre, nous n'avons pu que les considérer isolément et les analyser en détail. Maintenant qu'il nous soit permis de nous arrêter quelques instans pour jeter un dernier regard sur cet

Uno dei letterati francesi che contribuirono a rendere meno difficili al Salfi i primi anni del suo soggiorno parigino fu Pierre-Louis Ginguené, da lui probabilmente già conosciuto in Italia. Al Ginguené il Salfi dovette in particolare l'invito a collaborare alla *Biographie universelle*, pubblicata dall'editore Michaud; e proprio questi, dopo la morte del Ginguené (avvenuta nel 1817), pensò di affidare all'esule italiano anche il più impegnativo incarico di continuare l'*Histoire littéraire d'Italie*, lasciata in tronco dopo il VI volume dal critico francese. Compito del Salfi fu anzitutto quello di rivedere e riordinare il materiale che il Ginguené aveva preparato per altri tre volumi. Ma in realtà il Salfi non si limitò ad una revisione e ad un riordinamento puri e semplici, bensì, come sappiamo dal Fauriel (cfr. «Revue encyclopédique», II, 1819, pp. 311-26), vi inserì parecchie aggiunte proprie, la cui riunione avrebbe formato un grosso volume: nel tomo VII i profili dei petrarchisti e il lungo paragrafo sul Telesio; e nel tomo VIII la terza sezione del capitolo sugli scrittori politici (Giannotti, Paruta e Botero), la parte relativa alla storia letteraria, e infine l'intero capitolo sui

1. Dall'*Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., X, pp. 439-66.

imposant tableau, dont l'ensemble mérite de fixer encore notre attention, et qui ne peut manquer de nous offrir quelques points plus dominans ou quelques circonstances plus remarquables, qui nous mettront à même de recueillir des résultats généraux qu'une analyse particulière ne nous permettait pas de saisir. Peut-être même arrivera-t-il que des objets qui, vus en détail et de près, nous ont frappés de quelque étonnement, considérés en perspective et en masse, produiront sur nous une tout autre impression. C'est donc sous ce rapport que nous allons envisager ce siècle, et en déterminer le caractère et l'importance.

Le premier objet qui fixe notre attention est, sans contredit, le nombre prodigieux des savans qui ont illustré ce siècle, et la variété surprenante des ouvrages qu'ils ont produits. L'instruction était si généralement répandue dans l'Italie, qu'elle pourrait, sous ce rapport, rivaliser de gloire avec toutes les nations les plus éclairées qui l'ont précédée ou suivie dans la même carrière. Rome antique, la Grèce elle-même, ne paraissent pas nous offrir le même spectacle. Rome, malgré l'étendue et l'influence de son empire, lorsque les lettres parvinrent au plus haut point de déve-

novellisti. Dopo la pubblicazione di questi due tomi e del IX (Paris, Michaud, 1819), il Salfi stese interamente un altro tomo, il X (Paris, Dufart, 1823), nel quale completò la trattazione del secolo XVI, aggiungendo in appendice un lungo elogio del Ginguené. Quindi si accinse alacremente a compiere i tomi relativi al Seicento, tanto che nel 1826, in una nota apposta alla prefazione del *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, affermava di attendere già alla stesura del quarto ed ultimo tomo. Non sappiamo quando poi il lavoro sia stato effettivamente terminato. Certo è che il Salfi, o per ragioni di salute o per altre cause, non andò oltre il Seicento; anzi quest'ultima parte, comprendente quattro tomi, dall'XI al XIV, fu pubblicata soltanto dopo la sua morte, dal Michaud, fra il 1834 e il 1835. Purtroppo l'editore, mosso probabilmente da preoccupazioni di carattere politico, apportò all'opera alcuni gravi tagli, sopprimendo due capitoli fra i più importanti, il VI (*Métaphysique, morale, jurisprudence, politique, économie politique*) e il X (*Histoire ecclésiastique et littéraire*), e accorciandone notevolmente altri due, il IV (*Mathématiques pures et mixtes*) e il V (*Physique, histoire naturelle, botanique, chimie, zoonomie, anatomie, chirurgie, médecine*). Ma questa edizione doveva subire una nuova disavventura, quando nel 1835, a causa di un incendio, la maggior parte delle copie andò distrutta. La rarità dei pochi esemplari salvatisi contribuì certo in gran parte alla scarsa influenza dell'opera del Salfi nella critica successiva, fino a che il Croce non ebbe occasione di valersene e di richiamare su di essa l'attenzione degli studiosi, soprattutto con l'articolo *La storia della letteratura nel secolo XVII di F. S. Salfi*, citato nella bibliografia. Il testo dei passi qui riprodotti si attiene a quello delle edizioni Dufart e Michaud sopra ricordate. Le note del Salfi sono seguite dalla sigla S.

loppement, concentrait dans ses murs presque toute sa lumière; à peine quelque faible reflet en jaillissait dans un petit nombre de ses provinces. Elle attirait même chez elle, des autres villes, tous les talens, jaloux de briller sur un plus grand théâtre. Les Pline, les Lucain, les Sénèque, les Cicéron même, les Virgile, les Horace, les Salluste, les Tite-Live ne laissaient à leur pays que la gloire stérile de les avoir vus naître; et l'influence immédiate de leur esprit allait se confondre à Rome avec celle de tous les autres. Pareil phénomène s'était fait à peu près remarquer dans la Grèce lorsqu'Athènes, après avoir attiré des environs et surtout de l'Asie-Mineure, de la Grande-Grèce et de la Sicile ce qu'elles possédaient de plus distingué, prit son essor et s'éleva au-dessus des autres républiques, devenues ou ses sujettes ou ses alliées. Tout l'éclat des lettres et des arts de la Grèce se trouva presque concentré dans l'Attique. Lors même qu'on chercha à les cultiver ailleurs, ils ne brillèrent que d'une lumière plus ou moins faible et de peu de durée. On peut faire la même observation sur le siècle de Louis XIV, et sur tous ceux dont les nations les plus éclairées ont à se glorifier. C'est la capitale qui a toujours absorbé les trésors de l'esprit comme ceux de l'industrie de la nation entière.

Dans l'Italie du seizième siècle, ce n'est plus Rome seule qui brille et profite de toute sa lumière. Non seulement les villes principales, mais aussi les moins remarquables semblent lui disputer son éclat; elles sont comme autant de foyers d'où partent et se répandent les sciences et les arts. Florence, Ferrare, Urbin, Bologne, Naples, Salerne, Venise, Padoue, Milan, Turin, Pavie, Gênes, Mantoue, Sabionette,[1] toutes avaient reçu la même impulsion, et suivaient leur tendance commune. De là ce nombre prodigieux d'écoles, d'universités, d'imprimeries, de bibliothèques et surtout d'académies, qui, lors même qu'elles nous ont paru de peu d'importance, et quelquefois ridicules, tant par leur dénomination que par leur objet, prouvent du moins ce penchant, ce besoin général qu'avaient les Italiens de s'instruire et de s'éclairer.[2]

1. *Sabionette*: Sabbioneta, cittadina della pianura mantovana, fu residenza di un ramo dei Gonzaga, e conobbe un periodo di splendore artistico specialmente sotto il principe Vespasiano (1531-1591). 2. *Dans l'Italie . . . s'éclairer*: è probabile che con queste considerazioni il Salfi voglia rispon-

Cette ardeur pour l'instruction qui, partout ailleurs, s'est vue restreinte dans une classe pour ainsi dire privilégiée et séparée de toutes les autres, n'était étrangère à aucune chez les Italiens de ce siècle. La littérature semblait se confondre avec la civilisation nationale. Des cours elle se répandait dans les rangs inférieurs des citoyens, et jusque dans la dernière classe du peuple. Nous avons vu presque tous les princes et les gouvernemens d'Italie la regarder comme un attribut ou une marque distinctive de leur grandeur. Ils y cherchaient même un moyen de couvrir aux yeux de leurs sujets et des étrangers leurs chagrins ou leur faiblesse. Ils croyaient se dédommager de leurs pertes ou de leur dépendance par l'éclat des beaux-arts et des lettres, et en imposer par le savoir de leurs favoris. Ainsi leurs cours ne paraissaient être que des académies, et leurs courtisans que des hommes de lettres ou des savans distingués. Les *Dialogues*[1] du comte Castiglione sont la peinture la plus fidèle des cours de ce siècle en Italie. Le caractère et la publicité des fêtes, des spectacles, des monumens et de la plupart des ouvrages alimentaient le besoin de l'instruction, et bientôt elle devint l'occupation générale. La quantité extraordinaire de certains livres, de poèmes romanesques, d'histoires, de contes, et surtout de ces poésies lyriques que nous avons souvent dépréciées, et les nombreuses éditions que l'on en répétait tous les jours, nous sont une preuve que la lecture était un besoin du plus grand nombre. Le *Roland* de l'Ariosto, la *Jérusalem* du Tasso, l'*Arcadie* de Sannazaro, l'*Aminta* et le *Pastor fido* étaient le délassement ordinaire de tous les artisans. C'est aussi depuis cette époque que les lazzaronis de Naples ont toujours pris un si grand plaisir à entendre la lecture du Tasso et de l'Ariosto, et que les bateliers de Venise en récitent les stances les plus belles en se promenant le soir sur la mer. Bandello nous assure quelque part qu'il trouvait ses *Contes* même entre les mains des filles de chambre. Nous avons souvent, dans le cours de cette histoire, signalé des artistes et des

dere polemicamente a coloro che, come l'Algarotti e il Bettinelli, avevano indicato una delle cause principali della decadenza culturale italiana nella mancanza di una capitale che costituisse un fecondo centro animatore della nazione. Si noti comunque che per il Salfi il frazionamento culturale in Italia è positivo in quanto prova della diffusione capillare della cultura stessa, e non – come solo più tardi, in più maturo clima storicistico, si riconoscerà – quale testimonianza di una ricca varietà di tradizioni. 1. *Il cortegiano* (S.).

artisans parmi les savans et les littérateurs. Rappelons-nous les Labacco, les Sangallo, les Caracci[1] et surtout le Cellini qui n'était qu'un orfèvre, et Giambattista Gelli qui, devenu l'un des plus grands littérateurs de son temps, n'avait été qu'un bonnetier. Pierio Valeriano[2] lui-même fit ses premières études étant aux gages d'un maître en qualité de valet de chambre. Mais ce qui prouve encore plus ce que nous venons d'avancer, est le recueil de vers publié à Mantoue, et dont les auteurs ne furent que des tailleurs, des cordonniers et des forgerons.[3]

Qu'on ne s'attende pas néanmoins à trouver toujours, parmi ce grand nombre d'auteurs et de livres, cette profondeur et cette solidité qu'on chercherait en vain dans leurs ouvrages, et qui seules devraient constituer leur mérite. On risque même de revenir de sa première surprise à mesure qu'on veut les approfondir et les juger séparément. On aperçoit bientôt les traces de cet esprit d'imitation qui semble ne produire rien de nouveau, et qui nous fait regarder comme vide et stérile ce même siècle dont l'abondance nous avait d'abord étonnés. Sous ce rapport, le siècle de Léon X ne paraît qu'un renouvellement, une continuation du siècle d'Auguste, comme ce dernier l'avait été de ceux d'Alexandre ou de Périclès. Mais, si les anciens Romains ne purent se dispenser d'imiter les Grecs et d'introduire, pour ainsi dire, chez eux ces étrangers, comment les Italiens auraient-ils pu se soustraire à l'imitation des Romains, quand ils avaient sous leurs yeux les trésors qu'ils en avaient hérités? Comment pouvaient-ils ne pas apercevoir et apprécier ce spectacle éclatant que leurs ancêtres leur avaient préparé? Ils ne durent pas admirer long-temps ces modèles

1. Antonio dall'Abacco, o da *Labacco*, architetto (nato nel 1495), scrisse un *Libro appartenente all'architettura*; dei *Carracci* Agostino, a detta del Tiraboschi (che è certo la fonte del Salfi), si distinse ugualmente nella poesia (la tradizione gli attribuisce il sonetto a Nicolò dell'Abate, riportato anche dal Lanzi, in questo volume), nella filosofia e nella matematica; di Antonio e Giuliano da *Sangallo* non si conoscono (a parte l'abbozzo inedito di un commento a Vitruvio) opere culturali, ma «codici» di disegni, pure ricordati dal Tiraboschi, e che probabilmente trassero in inganno il Salfi. 2. *Pierio Valeriano* (1477-1558), umanista e autore, fra l'altro, di un trattato sulla lingua italiana di orientamento trissiniano, fu in gioventù costretto dalla povertà a servire presso alcuni patrizi veneziani, come egli stesso narra in una sua elegia. 3. Voyez ci-dessus, t. IX, p. 248 (S.). La raccolta a cui allude il Salfi fu pubblicata a Mantova nel 1612 da Eugenio Cagnani.

classiques du beau sans les chérir et les regarder comme une propriété nationale. Bientôt il devint d'un intérêt général de les étudier, de les traduire et de les imiter.

C'est pour cela qu'à la renaissance des lettres, et encore longtemps après, la plupart des savans italiens ne furent que des latinistes. Nous avons déjà vu que, même au seizième siècle, nombre de littérateurs trouvaient une sorte de scandale à écrire des ouvrages sérieux dans l'idiome italien. L'Amaseo se flatta d'exciter le zèle d'un pape et d'un empereur, pour proscrire et poursuivre comme des hétérodoxes ceux qui écrivaient dans la langue vulgaire.[1] Mais ce qui étonne encore plus c'est cette foule de poètes latins que nous avons rencontrés au milieu de tant de poètes italiens. Ils semblaient disputer aux autres leur gloire. On ne peut se figurer tant d'efforts et tant de peine, pour écrire et penser dans une langue morte, sans leur supposer une espèce d'attachement religieux pour elle. Ceux mêmes qui osèrent former ou restaurer leur nouvel idiome, ne le regardant que comme une production immédiate ou plutôt comme une métamorphose de la langue latine, s'efforcèrent toujours de régler sa marche sur celle de sa mère. Ce ne fut pas seulement le Boccace qui l'obligea de prendre les formes cicéroniennes, mais le Bembo, le Sannazaro lui-même et tous leurs partisans n'osèrent jamais s'écarter beaucoup de leur premier modèle. Ils croyaient être d'autant plus italiens, qu'ils s'efforçaient davantage de paraître latins en écrivant leur propre langue.

Ce premier genre d'imitation s'étendit bientôt à toutes les formes anciennes et classiques que les Grecs et les Latins avaient consacrées au moyen de leurs chefs-d'oeuvre. Ceux mêmes qui avaient reçu de la nature assez de talent et de génie pour se frayer de nouvelles routes et créer à leur tour des modèles de perfection, n'eurent point assez de courage pour abandonner entièrement les anciens. Le Dante qui, le premier, avait été animé par un intérêt tout nouveau et tout national,[2] le Dante lui-même, dans son long

1. *L'Amaseo . . . vulgaire*: Romolo Amaseo (1489-1552), umanista udinese, nel 1529 tenne in San Petronio a Bologna, dinanzi a Carlo V e a Clemente VII, due solenni orazioni contro la lingua volgare e gli scrittori che la impiegavano in luogo della latina. 2. *qui . . . national*: questo concetto, che risale, come si è visto, al Torti (cfr. in questo volume, pp. 872 sgg.), sarà ripreso e più ampiamente svolto dal Salfi nei capitoli dedicati a Dante del *Résumé de l'histoire de la littérature italienne.*

voyage, prit Virgile pour guide, et le sixième livre de l'*Énéide* pour modèle de son vaste plan. Petrarca qui, à l'exemple des Provençaux, ne voulait qu'amuser Laure et des lecteurs galans comme lui, se regardait comme d'autant moins digne de l'approbation des savans qu'il s'était plus éloigné des Latins. Je ne parle point de Boccaccio qui, du moins, sous le rapport de l'élocution, du nombre et de l'harmonie, ne fut qu'un imitateur trop recherché de Cicéron. On voit, d'après cela, qu'en général les Italiens du seizième siécle ne firent qu'imiter les anciens, ou même les modernes qui avaient été plus heureux dans leur imitation.

Nous ne formons pas de conjectures sur ce qui serait probablement arrivé, si cet esprit d'imitation n'avait pas préoccupé les Italiens, si des circonstances différentes les avaient entièrement séparés des anciens, enfin s'ils avaient été contraints de se frayer de nouvelles routes, ou même de suivre les anciennes sans y trouver les traces de ceux qui les avaient devancés. Nous n'examinons pas non plus si les résultats de cette espèce d'indépendance sauvage qui ne tire aucun parti de l'expérience du passé, nous auraient dédommagés du long tâtonnement et des fréquens égaremens auxquels cet état d'inexpérience nous aurait pendant long-temps exposés. Il nous suffit de rappeler les faits tels qu'ils sont, pour qu'il demeure incontestable que l'esprit d'imitation, au seizième siècle, s'était tellement emparé de la plupart des Italiens que souvent leurs ouvrages n'étaient qu'une répétition, un pillage de ce qui appartenait à d'autres qui avaient de même pillé leurs devanciers. Francesco Doni, dans sa *Bibliothèque*,[1] accusait tous ses contemporains de cette tache commune, dont il n'était pas lui-même exempt. En effet, souvent ils paraissent déguisés en Grecs ou en Latins, dont le masque plus ou moins transparent les fait sans peine reconnaître. Ils n'étaient pas assez bien instruits de la législation et des institutions des anciens. Presque toutes les tragédies de ce siècle, qui certes n'étaient qu'une imitation des tragédies grecques, prouvent que leurs auteurs n'avaient point saisi le véritable esprit de leurs modèles. Ne pourrait-on pas soupçonner la même chose du Dante lui-même, lorsqu'il semble imiter ce que Virgile avait indiqué de certaines pratiques des anciens mystères? En général, on n'imita les anciens que dans

1. *dans sa Bibliothèque*: cioè nella *Libraria* (1558).

les objets les plus légers ou les formes les plus superficielles; et lors même qu'on croyait s'occuper des matières les plus importantes, telles que la morale et la politique, il s'en fallait de beaucoup que ces imitateurs eussent saisi l'esprit de leurs modèles. Ils empruntaient les phrases de Platon ou d'Aristote, mais non pas leur force de raisonnement ou leurs méthodes.

Gardons-nous cependant de confondre dans cette foule d'écrivains ceux qui, même en imitant les anciens sous quelques rapports, les ont surpassés sous beaucoup d'autres. Combien de genres classiques n'ont-ils pas été développés ou améliorés dans ce siècle? Combien d'autres ne pourrait-on pas regarder comme une nouvelle création? La langue vulgaire elle-même, d'après l'exemple de Dante, ne devint que l'organe de la pensée sous la plume de Machiavelli. Castiglione, le Segni, Paruta, l'Ammirato, le Tasso et tant d'autres ont rendu à leur langue sa véritable destination. Dans la longue revue que nous avons passée de tous les genres littéraires qui brillèrent au seizième siècle, nous n'avons jamais cessé de remarquer le point où les anciens les avaient laissés, et celui où les modernes les ont fait arriver. Rappelons maintenant ceux où les Italiens ont montré le plus d'originalité.

Le genre lyrique auquel la foule des imitateurs s'attacha le plus, après s'être enrichi des formes latines et grecques, peut se glorifier de plusieurs poètes qui chantèrent de nouveaux sujets, ou essayèrent des tours et des plans tout différens de ceux de Petrarca, tels que le Tarsia, le Casa, Guidiccioni, Tansillo, Costanzo, etc.

Si le Sannazaro, en renouvelant le genre bucolique, ne fit de Théocrite et de Virgile que ce que tant d'autres ont fait de lui-même, dans tous on trouve plus de naturel que dans pas un des étrangers qui ont suivi la même carrière. Souvent même ils ont trouvé des formes et des sujets que les anciens n'avaient pas imaginés, comme en ont fait preuve le Rota, le Baldi[1] et les inventeurs de la poésie appelée par les Florentins «rusticale».[2]

L'Ariosto imita Horace dans ses satires, mais il ne le surpassa

1. Bernardino *Rota* (1508-1575) è assai lodato dal Salfi (cfr. *Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., x, pp. 138-42) per le sue *Ecloghe* «pescatorie», nelle quali «aucun poète n'a mieux retracé les occupations et les moeurs des pêcheurs et des mariniers»; ancora più grandi elogi egli fa di Bernardino *Baldi* (1553-1617), per avere egli osato, nelle sue *Ecloghe miste*, «créer des sujets, des tableaux, des caractères que les autre n'avaient point essayés, ou qu'ils avaient à peine essayés» (cfr. op. cit., x, pp. 145-58).

pas, comme dans ce genre le poète latin avait fait des Grecs; toutefois la satire burlesque du Berni et de tant d'autres qui en suivirent l'exemple, n'a point de modèle chez les anciens. Elle peut être regardée comme appartenant en propre aux Italiens; et, parmi ceux qui s'y sont exercés, on compte les écrivains les plus sérieux, tels que Machiavelli, le Casa, le Varchi, et Galilei lui-même.[1]

Qui aurait osé se promettre de donner à la poésie didactique le degré de perfection que Virgile avait atteint dans ses *Géorgiques*? Ce serait pourtant ne pas connaître la nature de ce genre et l'intérêt qui en fait le charme, que de ne pas apprécier les *Abeilles* de Rucellai, et l'*Agriculture* de l'Alamanni. Remarquons bien que, dans cette sorte de poèmes, lorsque le style est vraiment poétique ou pittoresque, qualité la plus importante et la plus difficile à atteindre, leur originalité résulte principalement de la nouveauté du sujet. Or, la *Poétique* du Muzio,[2] la *Nourrice*[3] de Tansillo, la *Chasse* de Valvasone, la *Nautique* du Baldi, etc., étaient sans contredit des sujets nouveaux pour les Italiens.

Leur originalité se manifeste encore mieux dans l'épopée. Les poèmes romanesques semblent avoir été entièrement inconnus aux anciens. D'après le *Roland furieux* de l'Ariosto, qui suivit et surpassa le *Roland amoureux* de Boiardo, on ne doute plus de l'intérêt et de la nouveauté de ce genre. On lui reconnaît même un plan, non moins difficile à imaginer qu'à saisir, au milieu de cette apparente irrégularité qui ajoute à l'intérêt du poème. Ce qui le rend encore plus original, c'est le monde nouveau que le poète nous présente, monde bien plus étendu et bien plus varié que celui qu'Homère et Virgile avaient jadis parcouru. Sous ce rapport, on regarde l'Ariosto comme le poète par excellence. On crut même qu'il ne restait rien de mieux à faire que de l'imiter. C'est pour cela que le seizième siècle compte presque soixante poèmes romanesques.

On ne cessa pas non plus d'imiter les formes épiques de Virgile

1. *on compte . . . lui-même*: del Machiavelli restano in effetto alcuni canti carnascialeschi, del Casa cinque capitoli burleschi, del Varchi pure capitoli e canti carnascialeschi, mentre Galileo scrisse solo un capitolo *Contro il portar la toga*. 2. *la Poétique du Muzio*: i tre libri *Dell'arte poetica* di Girolamo Muzio, pubblicati nel 1551 e ispirati alla poetica oraziana; il Salfi li ricorda anche per suggestione, probabilmente, delle lodi ad essi tributate da Apostolo Zeno, in una nota alla *Biblioteca dell'eloquenza italiana* del Fontanini, Venezia, Pasquali, I, 1753, p. 229. 3. *la Nourrice*: la *Balia*.

et d'Homère. Le Trissino eut le talent de choisir un sujet national;[1] mais si son *Italie délivrée des Goths*, et même l'*Avarchide* de l'Alamanni, ne furent qu'une servile imitation de l'*Iliade*, elles préparèrent le génie du Tasso, qui bientôt éclipsa tous ses contemporains. Il débuta par son *Renaud* et finit par nous donner sa *Jérusalem délivrée*, qui, malgré ses imperfections souvent exagérées et plus souvent consacrées, a mérité d'être placée après l'*Iliade* et l'*Énéide*. Il est incontestable que, si elle leur cède à quelques égards, elle les égale et les surpasse même à son tour, sous plusieurs rapports.

Le poème héroï-comique n'est en quelque sorte qu'une exagération du poème romanesque. Nous n'avons des Grecs que la *Batrachomyomachie*, attribuée à Homère, et quelques titres qui, peut-être, appartenaient à des poèmes de ce genre; mais tout cela ne peut ôter l'honneur de l'originalité au *Morgante* de Luigi Pulci et à l'*Orlandino* de Merlin Coccaio.[2] Si cependant la *Gigantea* et la *Nanea*[3] ont fait regarder ce genre comme essentiellement mauvais, les poètes qui en ont su tirer meilleur parti dans les siècles suivans, le feront mieux apprécier.

Malheureusement la poésie dramatique n'eut pas le succès qu'obtinrent les genres dont nous venons de parler. Les poètes qui entreprirent cette carrière, et sans doute ils furent en grand nombre, échouèrent presque tous. Ceux mêmes qui ont tant brillé dans d'autres genres, paraissent autant de novices dans celui-ci, malgré sa grande affinité avec ceux qu'ils ont si heureusement traités. C'est là qu'ils ne sont, pour la plupart, que des imitateurs ennuyeux des Grecs et des Latins. Quoique la *Sophonisbe* du Trissino ait eu plus de succès que son *Italie délivrée*; quoique l'on distingue, dans la foule, quelque pièce de Giraldi Cintio, le *Torrismond* du Tasso, et surtout l'*Orazia* de l'Arctino, il s'en faut bien que l'on puisse accorder aux Italiens du seizième siècle quelque originalité dans le genre tragique.

1. *Le Trissino . . . national*: un elogio più ampio del Trissino come poeta epico «nazionale» si legge nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*; meriti in tal senso aveva riconosciuto al Trissino anche il Sismondi nella *Littérature du midi de l'Europe*, II, Paris 1813, p. 96. 2. Il pregiudizio classicistico impedisce al Salfi di citare del Folengo il *Baldus* invece che l'insignificante *Orlandino*. 3. La *Gigantea* e la *Nanea* sono due poemetti composti verso la metà del secolo XVI da Girolamo Amelonghi, detto il Gobbo da Pisa, e che narrano burlescamente la guerra tra i Giganti da un lato e gli Dei e Nani dall'altro.

Ils réussirent mieux dans le genre comique. Bien qu'ils eussent pris pour modèles les comédies des Latins, qui eux-mêmes n'avaient fait qu'imiter les Grecs, ils parvinrent quelquefois à les égaler. La *Calandria* de Bibbiena, la *Mandragora* de Machiavelli, quelques pièces de l'Ariosto, de l'Aretino, du Cecchi, prouvent assez que si les Italiens ne connaissaient pas encore tout l'art du théâtre, ils ne manquaient pas non plus de l'esprit d'Aristophane et de Plaute. Lors même qu'ils imitent ces deux modèles, ils savent donner à leurs pièces les couleurs de leur siècle et de leur pays; et sans citer plusieurs de leurs caractères nationaux qu'ils mirent sur la scène, nous nous bornons à rappeler le rôle du p. Timoteo,[1] qui dès lors préluda, en quelque sorte, à celui de Tartufe.

Malgré les imperfections de leurs tragédies et de leurs comédies, les Italiens laissèrent quelques traces d'originalité dans la carrière dramatique par leurs pastorales, et surtout par leurs mélodrames. Quoique les premières ne soient qu'un développement de l'églogue, qui, depuis l'*Orphée* de Poliziano, et surtout la *Cecaria*[2] d'Epicuro et *Les deux pèlerins*[3] de Tansillo, prit de plus en plus une forme nouvelle et caractéristique, l'*Aminta* du Tasso donna à ce nouveaux genre un plus grand intérêt, que le *Pastor fido* de Guarini accrut encore, malgré ses défauts. La critique sévère de Gravina a fait regarder ce dernier drame comme un genre monstrueux, mais séduisant.[4] Toutefois on ne peut se dispenser de considérer ces deux pastorales comme des chefs-d'oeuvre d'invention.

La représentation de ces deux pièces et d'autres semblables, la musique madrigalesque qui souvent en accompagnait les choeurs et même quelques scènes, concoururent à cette révolution qui changea ou plutôt créa la musique et un nouveau monde théâtral

1. *p. Timoteo*: il frate della *Mandragola*. Un confronto fra il personaggio machiavelliano e Tartufo, a vantaggio del primo, è nel *Saggio storico critico della commedia italiana* del Salfi. 2. *Cecaria*: favola pastorale-allegorica dell'umanista abruzzese Antonio Epicuro (1475-1555), che il Salfi stesso definisce altrove «une espèce de pastorale, et même comme le premier essai de ce genre qui ait paru au commencement du seizième siècle» (cfr. *Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., X, p. 160). 3. *I due pellegrini*, composti dal Tansillo intorno al 1528, sono anch'essi una favola pastorale-allegorica, condotta sul modello della *Cecaria* di Epicuro. 4. *La critique . . . séduisant*: il giudizio sostanzialmente negativo del Gravina sul *Pastor fido* si legge nel trattato *Della ragion poetica*, lib. II, cap. XXIII (cfr. *Opere scelte*, Milano 1819, pp. 226-7).

dans l'Italie et dans toute l'Europe. Le type du mélo-drame fut d'abord conçu par le comte Bardi et par Iacopo Corsi,[1] et bientôt réalisé par le poète Rinuccini et par les compositeurs Peri et Caccini. La *Daphné*, l'*Euridice* et l'*Ariane*[2] ouvrirent une nouvelle source de plaisirs aux amateurs de la poésie et de la mélodie dramatiques.

Nous avons considéré comme un genre de poésie en prose ces contes ou nouvelles, qui chez les Italiens tiennent lieu de petits romans. Quel que soit le mérite des fabliaux étrangers avant ce siècle, les Italiens ont tellement manié et perfectionné ce genre, qu'on peut bien leur décerner l'honneur de l'invention. Il est vrai cependant que cette sorte de composition semble d'abord de peu d'importance; mais si l'on remarque l'usage qu'en ont fait souvent les conteurs, et surtout le p. Bandello, on sentira que, si on l'avait destinée plutôt à corriger les moeurs et les préjugés qu'à former le style et à s'exercer dans un certain genre d'élocution, on en aurait tiré et plus de gloire et plus de profit.

Nous ne parlons pas de ces autres genres ingénieux ou bizarres, présentés sous la forme tantôt de lettres, tantôt de dialogues ou de discours, dont tout le mérite ne consiste le plus souvent qu'en un exercice de rhétorique. La prose italienne semble être restée fort au-dessous de la poésie. Soit influence du climat ou concours de quelques circonstances accidentelles, les Italiens donnèrent plus d'importance et d'éclat aux genres poétiques qu'à ceux de la prose; dans la poésie même ils sacrifièrent ordinairement la raison à l'imagination, l'utilité à l'agrément. L'élégance de la diction et les charmes du style semblent souvent avoir été préférés à l'intérêt de la pensée et à la vérité du sentiment. Les sujets mêmes les plus importans, les doctrines les plus sévères ne se montrent parfois que fardés de couleurs étrangères. Ce luxe de style et de coloris, cet excès d'imagination qui domine dans la plupart des productions littéraires du seizième siècle, même les plus graves par leur sujet, a fait accuser les auteurs italiens d'un certain esprit de légèreté, que souvent on ne peut pas contester, mais dont nous croyons devoir rendre raison, afin de les justifier en quelque sorte.

1. *Iacopo Corsi*, studioso e dilettante di musica, fu uno dei componenti della Camerata de' Bardi. 2. La *Dafne*, che fu rappresentata nel 1595 con le musiche del Peri, del Caccini e del Corsi, è ancora una vera e propria favola pastorale; mentre l'*Euridice* (1600), musicata dal Peri, e l'*Arianna* (1608), musicata dal Monteverdi, sono già regolari libretti d'opera.

On ne peut se dispenser d'attribuer une partie de la gloire littéraire de ce siècle à la protection des princes qui gouvernaient l'Italie. C'est aussi à leur influence que sont dus la plupart des ses défauts, et surtout celui que nous venons d'indiquer. Ces Mécènes, en protégeant les lettres et les arts et ceux qui les cultivaient, ne pouvaient les faire servir à leur véritable intérêt. Les Médicis leur donnèrent une tout autre direction que celle qu'ils avaient reçue sous les auspices de la liberté; il fallut que tout se pliât insensiblement aux desseins des petits ducs de Florence et de Léon X. Les Sforce firent de même à Milan; et tous les autres princes de l'Italie suivirent à peu près le même exemple. Ainsi les lettres, les arts, les écoles, les académies, les savans se trouvèrent tous animés et dirigés par l'esprit de ces princes et de leurs courtisans. L'influence de Périclès, celle même d'Auguste, d'Alexandre ne purent pas entièrement comprimer cette force de pensée que l'état précédent des choses avait communiquée aux Grecs et aux Romains. Les circonstances mêmes avaient encore de quoi ménager en eux quelque sentiment de leur dignité ou de leur pouvoir. La magnificence apparente de la cour de Louis XIV cachait en quelque sorte la faiblesse réelle de la nation; et Corneille se flattait de retracer les héros de l'ancienne Rome, en leur donnant souvent le ton des courtisans de son temps. Les Anglais ont eu le même avantage, aux époques les plus florissantes de leur littérature. Mais quelle influence pouvait exercer l'état des princes de l'Italie et de ses provinces sur l'esprit des peuples et des savans de leur temps? Ils s'efforçaient en vain de couvrir leur faiblesse par l'éclat des lettres et des beaux-arts. Exposés aux menaces et aux prétentions de voisins plus puissans, et toujours incertains sur leur sort, ils sentaient le besoin des petites intrigues, de l'hypocrisie, de la méfiance, et par conséquent de tous les plaisirs qui assoupissent l'âme et l'engourdissent au lieu de la délasser.

C'est là, je pense, sinon l'unique, du moins la principale cause de cette poésie légère, de cette foule de sonnets et de madrigaux qui nous retracent le langage galant et futile des courtisans, et dont l'esprit s'introduisit dans les genres de littérature, même les plus sérieux. Chaque production semblait dictée par une espèce de convenance qui excluait tout sentiment; l'amour même n'était qu'un objet d'amusement et d'imagination; la dame qu'aimait le

poète, n'était souvent qu'imaginaire. Voilà pourquoi la foule des écrivains préféra dans ce siècle plutôt la manière de Boccaccio et de Petrarca que celle du Dante. L'une était plus propre que l'autre aux moeurs et au caractère du temps. Quand même on voudrait attribuer cette direction au Bembo, il n'en serait pas moins vrai qu'il suivait lui-même celle de son siècle. Élevé dans une famille patricienne de Venise, devenu un des plus zélés suppôts de la cour d'Urbin, secrétaire de Léon X, nommé cardinal par Paul III, ses écrits ne pouvaient qu'être empreints de sa manière de penser; et le même esprit devait se communiquer à ceux qui les prenaient pour modèle.

Une nouvelle combinaison de circonstances politiques et religieuses, encore plus défavorables, joignit à cet esprit de légèreté une espèce de servilité encore plus contraire aux intérêts de toute littérature. L'inquisition ecclésiastique, surtout vers la seconde moitié de ce siècle, se réunit à l'inquisition politique. Sous la triste influence de ces deux ressorts du despotisme, la philosophie dut se taire ou se cacher. Les théologiens romains, s'apercevant de plus en plus de leurs pertes et voulant les réparer ou se venger, devenaient d'autant plus intolérans qu'ils avaient été, sous le gouvernement de Léon X, indulgens ou plutôt indolens. Les écrits de Machiavelli, accueillis par Clément VII, à qui l'auteur les avait dédiés, furent solennellement proscrits et défendus vers 1560. On avait déjà fermé les jardins académiques des Rucellai, où Machiavelli avait conçu et dicté ses *Discours sur Tite-Live*.[1] L'académie platonicienne de Marsilio Ficino fut proscrite par les mêmes Médicis qui l'avaient protégée,[2] et qui lui substituèrent dans la suite des académies insignifiantes et pédantesques. Nous avons souvent déploré le sort des victimes sacrifiées par le Saint-Office. La persécution et la mort de tant de savans devaient restreindre de plus en plus la pensée, et faire craindre aux écrivains de s'exposer au même danger.

1. *Les jardins . . . Tite-Live*: i cosiddetti *Orti Oricellari*, dove si riuniva un circolo repubblicaneggiante formato da Cosimino Rucellai, Luigi Ammannati, i Diacceto, i Buondelmonti, e dove il Machiavelli soleva leggere le pagine dei suoi *Discorsi*. Tali riunioni cessarono nel 1522, dopo la repressione della congiura contro il cardinale Giulio de' Medici, nella quale furono implicati alcuni dei suddetti. 2. *L'académie . . . protégée*: il Salfi, sulla scorta del Tiraboschi, vede il circolo dei Rucellai come una continuazione dell'Accademia ficiniana.

On ne peut douter que ce ne soit principalement à cette cause qu'il faut attribuer tant d'études et d'écrits de peu d'importance, ou même contraires aux vérités les plus utiles. Les productions littéraires, remarquables par la nouveauté ou la hardiesse des idées, devaient être les plus dangereuses pour leurs auteurs, et par conséquent les plus rares. Dans la plupart des ouvrages dont ce siècle abonde, on cherche en vain la véritable éloquence, à laquelle souvent on trouve substituée une rhétorique oiseuse et puérile. Parmi la foule de tant de grammairiens, de philologues, d'érudits, d'antiquaires on ne rencontre pas un orateur digne de fixer l'attention. La religion seule aurait pu en former, et donner à l'Italie son Bossuet et son Massillon; mais, au commencement du siècle, la corruption du clergé ne s'accordait pas trop avec les maximes de la morale évangélique, et, vers la seconde moitié du même siècle, la cour de Rome craignait tout esprit de réforme. La seule persécution du p. Occhino,[1] dont l'onction avait touché le coeur du Bembo lui-même, aurait suffi pour détourner d'une carrière si dangereuse tous ceux qui auraient été tentés de s'y hasarder.

Nous venons de signaler les obstacles qui s'opposaient au progrès d'un certain genre d'écrits et à la véritable éloquence; mais ils ne purent pas toujours arrêter les élans du génie, qui souvent osait braver les dangers dont il était menacé. L'éloquence même, qui craignait de se montrer ouvertement dans la chaire et en public, cherchait, pour ainsi dire, un refuge parmi les historiens, et même parmi quelques écrivains qui ne s'occupaient pas spécialement de ce talent. C'est surtout dans les ouvrages historiques que l'éloquence parle quelquefois son ancien langage. Les Latins avaient, dans ce genre, surpassé les Grecs, leurs modèles. Si les Italiens, en imitant les uns et les autres, n'ont pas obtenu le même succès, du moins ils n'ont point encore été éclipsés par les étrangers. Depuis Machiavelli et Guicciardini jusqu'à Paruta et à l'Ammirato, on est surpris de trouver dans les historiens tant d'intérêt et d'élocution, soit qu'ils discutent la vérité des faits, soit qu'ils les exposent avec assez de franchise et d'impartialité. En les lisant, on a peine à croire que la plupart d'entre eux écri-

1. *persécution* . . . *Occhino*: Bernardino Ochino (1487-1564), predicatore e riformatore senese, fu costretto a fuggire dall'Italia nel 1542, e a peregrinare per vari paesi d'Europa.

vaient sous la surveillance de gouvernemens ombrageux. Dans le Tasso et dans l'Ariosto on trouve également des traits dont l'énérgie prouve, du moins, ce dont les Italiens auraient été capables dans des circonstances moins défavorables.

Tout ce qui s'opposait à l'exercice de la véritable éloquence devait présenter encore plus d'obstacles aux progrès de la saine philosophie. Devait-on la chercher parmi ces scolastiques qui paraient de son nom un jargon emphatique et inintelligible qui ne prouvait autre chose que leur verbosité et leur ignorance? Quelquefois cependant elle osa se montrer sous le masque de la licence et du badinage. On peut reconnaître plusieurs de ses traits dans la plupart des contes et des satires, et surtout dans un genre particulier d'écrits qui ne semblent dictés que par un esprit de bizarrerie. Des maximes les plus sévères, des opinions les plus hardies, passaient ainsi impunément sous la sauvegarde de la plaisanterie. C'est sous ce point de vue qu'il faut considérer plusieurs ouvrages, aujourd'hui de peu d'intérêt, tels que la plupart de ceux du Doni, du Landi,[1] du Gelli, de Firenzuola, de l'Aretino, etc. Souvent ces auteurs ont été plus loin qu'on ne le pense; et, tout en convenant qu'ils ne sont pas dignes d'être comparés à Lucien ou à Voltaire, on doit reconnaître du moins qu'ils ont prouvé qu'un certain genre d'idées n'était pas étranger aux Italiens du seizième siècle.

Il y eut aussi une classe d'écrivains qui ne craignirent pas de dire ouvertement, et dans un langage sérieux, ce que d'autres avaient couvert du voile de la plaisanterie. Malgré les dangers qui les environnaient, ils attaquèrent les erreurs et les préjugés, ouvrirent de nouvelles routes au milieu des ténèbres de la scolastique, et osèrent pressentir et annoncer plusieures vérités. Souvent on perd de vue ces philosophes dans la foule de tant de poètes, de littérateurs, de savans; mais ils méritent d'autant plus de fixer notre attention qu'ils ont suivi l'impulsion, non des circonstances, mais celle de leur propre génie. Les efforts et les aperçus de Patrizi, de Telesio, de Cardano, les méthodes de Bruno et d'Aconzio,[2] et plus encore les écrits et les découvertes de tant de

1. *Landi*: allude certamente ad Ortensio Lando (1512-1553), autore di una *Sferza di scrittori antichi e moderni* e di altre opere di gusto satirico e bizzarro. 2. Giacomo *Aconzio* o Aconcio (vissuto nella prima metà del secolo XVI), uno dei fuorusciti italiani aderenti alla Riforma, compose

physiciens, font preuve de tout ce que la philosophie doit aux essais de ce siècle. Les noms et les ouvrages de G. B. Porta, d'Aldrovandi, de Falloppio, de Gaurico, de Maurolico, de Fracastoro, de Sarpi et surtout de Vinci, de Lilio et de Marchi[1] nous donnent le droit de conclure que le seizième siècle était bien digne de précéder celui du grand Galilei.

On peut remarquer une autre qualité qui semble toute propre aux Italiens, c'est l'extension de leur esprit, capable d'embrasser, chez le même individu, plusieurs genres d'études les plus différens. Les anciens, tant que la sphère des connaissances humaines ne fut pas assez étendue, ni ses parties assez multipliées et assez détaillées, pouvaient et devaient même la parcourir tout entière. Ils étaient tous en quelque sorte encyclopédistes. Socrate, Platon, Xénophon appartenaient à cette époque. Ce furent Aristote et Théophraste qui augmentèrent le nombre des connaissances réelles, et firent sentir la nécessité de les diviser et de se borner à l'étude de quelqu'une de ces divisions. Depuis ce temps on a signalé parmi les anciens un Varron, un Plutarque, un Cicéron, un Pline; et de nos jours on ne compte qu'un Bacon et un Leibnitz qui puissent rivaliser, sous ce rapport, avec Aristote.

Je ne dis pas qu'on trouve, au seizième siècle, des esprits tels que Leibnitz et Bacon; mais il semble incontestable que plusieurs italiens jouissaient d'une semblable disposition, à une époque où le nombre et l'étendue des connaissances n'étaient pas aussi restreints qu'on le pense. Souvent on rencontre des auteurs qui excellaient dans plusieurs genres de littérature tout différens. Nous avons vu l'Ariosto traiter avec le même succès l'épopée, le genre lyrique, la comédie et la satire, et le Tasso, après nous avoir étonnés dans presque tous les genres de poésie, nous instruire par ses ouvrages en prose sur les matières les plus difficiles de critique

anche il trattato, importante nella storia della filosofia, *De methodo, hoc est de recta investigandarum artium ac scientiarum ratione* (1558), che anticipa per qualche aspetto Cartesio. 1. Giambattista della *Porta* (1535-1615), ingegno vivace ed enciclopedico, autore di trattati di magia, di astrologia, di ottica, e anche di commedie; Ulisse *Aldrovandi* (1522-1605), zoologo, botanico e archeologo; Gabriele *Falloppio* (1523-1562), naturalista e anatomico; Luca *Gaurico* (1476-1558), matematico e astronomo; Francesco *Maurolico* (1494-1575), anch'egli noto soprattutto come matematico e astronomo; Luigi *Lilio* (1510-1576), ispiratore della correzione gregoriana del calendario; Francesco de *Marchi* (1504-1577), ingegnere militare e teorico di arte fortificatoria.

littéraire et de philosophie. Quel est le genre, soit en vers soit en prose, que n'aient pas abordé le Muzio et le Baldi? Je ne parle pas du Sigonio, du Baronio[1] et de tant d'autres qui se font remarquer ou par le nombre et la variété de leurs connaissances, ou par le vaste plan de leurs ouvrages; ils n'ont jamais dépassé le cercle d'un certain genre d'idées qu'ils avaient embrassé. Mais combien d'autres ne pourrais-je pas citer qui ont professé des sciences et des arts, dont le sujet et la nature sont si différens qu'ils supposent autant de facultés intellectuelles et une étendue d'esprit proportionnée dans celui qui les a cultivés! Patrizi porte ses recherches dans la philosophie de Platon, dans l'éloquence, dans la poésie, dans la musique, dans l'histoire; il compose même des vers, et invente des mètres;[2] et partout il montre quelque originalité. Si Fracastoro n'était pas célèbre par sa *Syphilis*, il le serait sans doute par ses connaissances en médecine, en astronomie, en géographie, en littérature. Nous avons reconnu une fécondité pareille dans Bernardino Baldi, considéré tantôt comme prosateur, tantôt comme poète. Il passe avec la même facilité des mathématiques au genre historique, de celui-ci à la poésie; et il brille plus ou moins dans la plupart de ces genres. On remarque la même disposition dans la plupart des artistes. Nous avons admiré à cet égard Michelangelo et le Cellini. Mais tous, malgré leur supériorité, sont restés au-dessous du Vinci, dont le génie, sous ce rapport, n'a point eu d'égal.

Il me reste encore à parler d'une circonstance particulière qui caractérise le siècle que nous venons d'apprécier, c'est l'influence immédiate et très active qu'il a exercée sur toute l'Europe civilisée. La lumière qui était généralement répandue dans l'Italie, en franchit bientôt les limites. Si les sciences, les lettres et les arts passèrent d'Athènes à Alexandrie et à Rome, et de là jusqu'à nous, ce ne fut point par l'empire que le siècle de Périclès et celui d'Auguste exercèrent sur leurs contemporains, ce fut plutôt par l'emploi que la postérité sut faire de leurs monumens, de leurs manuscrits, de leur histoire. Nous avons aussi remarqué que tout l'éclat

1. Carlo *Sigonio* (1520-1584) e Cesare *Baronio* (1538-1607) sono i due maggiori rappresentanti della storiografia erudita cinquecentesca. 2. *invente des mètres*: allude al verso di tredici sillabe, costituito da un settenario tronco e da uno piano, con cui Francesco *Patrizi* tentò, nel poemetto giovanile *Eridano* (1558), di rendere il ritmo dell'esametro latino.

littéraire des temps d'Auguste et de Périclès était concentré presque dans les seules villes de Rome et d'Athènes. Mais l'Italie, dès qu'elle se vit assez éclairée, répandit ses lumières dans tout le reste de l'Europe, et obligea en quelque sorte les autres nations à l'imiter et à lui disputer sa gloire. Quoique plusieures circonstances politiques et religieuses aient eu part à cette révolution extraordinaire et presque générale, il n'est pas moins vrai que c'est à l'Italie qu'appartient le mérite d'avoir donné ce premier mouvement; car soit qu'elle fût envahie et partagée par des étrangers, ou qu'au sein même de sa dépendance politique elle dominât encore par l'influence religieuse qu'elle a toujours conservée, elle a prodigué ses connaissances et ses arts à ses conquérans, en échange des torts qu'elle en avait reçus. La France, l'Espagne, l'Allemagne, la Pologne, l'Angleterre profitèrent souvent des littérateurs, des historiens, des artistes que leur envoya l'Italie. Si Montaigne, Érasme et de Thou[1] lui reprochent quelquefois des pratiques et des opinions particulières qu'ils désapprouvent, ils ne manquent pas de lui témoigner leur admiration et leur reconnaissance pour tout ce qui concerne la littérature et les arts. Copernic lui-même n'a jamais oublié qu'il avait étudié dans cette péninsule, où il avait probablement puisé les éléments de ce système pythagoricien, qu'on pourrait mieux appeler italique et par son origine et par son développement.

Nous verrons dans l'histoire des siècles suivans comment les autres nations ont acquitté les dettes de la reconnaissance envers l'Italie, qui, à son tour, n'a pas cessé de profiter de leurs progrès ultérieurs. On doit même espérer que, grâce au commerce des lumières entre les nations les plus éclairées, cette patrie des arts, connaissant de plus en plus les richesses et les défauts du siècle de Léon X, et sentant ce qu'elle peut et doit faire encore par ce qu'elle a déjà produit, préparera un autre siècle encore plus éclatant et plus utile et par ses lumières et par ses vertus.

1. Jacques Auguste *de Thou* (1553-1581), autore di *Historiae sui temporis*, pensate come prosecuzione di quelle del Giovio, ma impostate sul modello guicciardiniano.

TOME XI

CHAPITRE I

[*Situazione politica dell'Italia nel Seicento.*][1]

L'Italie, au commencement du XVIIe siècle, se trouvait dans la même situation politique où l'avait laissée le siècle précédent. Elle n'était plus le théâtre de ces guerres générales qui, aprés l'avoir long-temps désolée, avaient fini par soumettre une partie de ses provinces au joug de l'étranger, en faisant craindre aux autres le même sort. Si quelques guerres éclatèrent encore, elles s'étendirent peu au-delà des limites d'une province, furent de courte durée, et il n'en résulta aucun changement remarquable dans les états de la péninsule. Quelles qu'en fussent les causes et les suites, leur caractère n'était plus national: ce n'étaient que des étrangers qui se disputaient le terrain, et qui obligeaient les Italiens eux-mêmes à servir la cause de leurs ennemis. On vit cependant quelques uns des petits princes d'Italie prendre les armes pour leurs propres intérêts. Les Barberins de Rome firent la guerre aux Farnèses de Parme; la république de Gênes menaça d'attaquer le duc de Savoie et celle de Lucques le duc de Modène;[2] mais ces menaces et ces guerres ne servirent qu'à mettre en évidence la faiblesse de ces *puissances belligérantes* et à faire rire à leurs dépens. La cour de Savoie et la république de Venise surent, seules, conserver quelques restes de leur dignité; tous les autres états d'Italie, en se bornant à une existence précaire, soit qu'ils restassent neutres, soit qu'ils se couvrissent de la protection de l'étranger, ne faisaient qu'assurer, de plus en plus, leur dépendance.

Cette espèce de contagion ultramontaine, agissant plus ou moins directement sur les diverses provinces et principautés d'Italie, fit succéder aux calamités d'une guerre active les maux plus graves encore d'une oppression toujours croissante. Et comme cette op-

1. Dall'*Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., XI, pp. 1-4. 2. *Les Barberins . . . Modène*: allude alla cosiddetta guerra di Castro fra i Farnese e Urbano VIII (1641-1642); ai contrasti fra Genova e il Piemonte per il possesso prima di Monaco e del feudo di Zuccarello (1604-1622), poi di Oneglia (1672-1673); e a quelli tra Modena e Lucca, soprattutto verso il principio del secolo, per il dominio della Garfagnana.

pression se fortifiait à la faveur d'une paix utile aux oppresseurs, on l'a regardée comme favorable aux peuples mêmes qu'elle accablait; et Tiraboschi semble s'étonner que les lettres et les arts n'aient pas profité de cette étrange sorte de tranquillité.[1] D'autres, avec des intentions plus nobles et un esprit plus philosophique, ont pensé que cet état de servitude et de léthargie avait dû étouffer entièrement le génie intellectuel et moral, que la liberté seule peut nourrir et développer. Si l'on en croit M. Sismondi, « l'Italie épuisée ne produisit plus, pendant cent cinquante ans, que de froids et misérables copistes, ou des esprits faux et prétentieux ».[2] Mais si, d'un côté, Tiraboschi semble n'avoir pas assez reconnu l'influence funeste que le despotisme intérieur et extérieur exerça sur l'Italie pendant le XVIIe siècle, nous craignons de l'autre que M. Sismondi n'en ait exagéré les effets. Nous suivrons donc les faits historiques plutôt que les systèmes de ces deux écrivains, si recommandables à tant d'autres égards: nous établirons d'abord quelle a dû être la véritable influence des gouvernemens sur les sciences, les lettres et les beaux-arts en Italie, pendant ce siècle; et nous verrons ensuite jusqu'à quel point ils en ont retardé ou arrêté les progrès. Nous montrerons le génie des Italiens luttant contre le despotisme de leurs oppresseurs, et s'acquérant, par cette lutte même, de nouveaux titres de gloire, s'il est vrai que, dans les circonstances les plus déplorables, l'Italie ne cessa de faire preuve de vigueur et d'originalité, malgré la corruption qui menaçait de toute part et le goût et la morale publique . . .

CHAPITRE III

[*Stato degli studi filosofici alla nascita di Galileo.*][3]

. . . Avant d'entrer dans l'examen des diverses branches des connaissances humaines qui ont été cultivées et ont fleuri pendant le XVIIe siècle, et de signaler les savans qui ont le plus contribué à les propager en Italie, nous croyons convenable de commencer par la philosophie expérimentale, comme déterminant en quelque sorte le caractère dominant de ce siècle, et particulièrement de l'Italie. Ceux à qui, depuis la renaissance des lettres, on

1. *Storia della letteratura italiana*, t. VIII, [Modena 1793], au commencement et dans la suite (S.). 2. *Littérature du midi de l'Europe*, [ed. cit.], t. II, p. 243 (S.). 3. Dall'*Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., XI, pp. 157-60.

avait accordé le titre de philosophes jusqu'à cette époque, ne s'étaient ordinairement occupés que de renverser une idole pour lui en substituer une autre. On combattait tantôt pour Aristote, tantôt pour Platon, et l'on évoquait même les ombres de Zénon, de Démocrite. Il semblait que la philosophie ne pouvait plus faire un pas sans suivre les traces des maîtres de l'antiquité, qui en étaient toujours regardés comme les chefs. Ceux mêmes qui osaient s'en écarter s'égaraient tout à coup. Bernardin Telesio fut sans doute un des philosophes les plus hardis et les plus entreprenans du XVIe siècle; mais, tout en secouant le joug des anciens, et surtout celui d'Aristote, il ne put bâtir son nouveau système sans s'appuyer sur les principes de Parménide.[1]

Telesio laissa au XVIIe siècle deux grands partisans de son école, Alexandre Tassoni, de Modène, et le p. Thomas Campanella,[2] de Calabre. Auteurs l'un et l'autre de divers ouvrages, ils ne cherchèrent qu'à discréditer l'autorité des anciens, et principalement celle d'Aristote; mais ils ne substituèrent à la doctrine du philosophe grec que celle de Telesio, qui n'avait fait que rétablir, avec quelques modifications, le système de Parménide, et même confirmer, sur plus d'un point, les défauts des aristotéliciens. Ils avaient beau proclamer qu'il ne fallait consulter que la nature et ne suivre que ses lois: ils ne savaient ni entendre ni interpréter ses oracles, et ils ne lui faisaient que répéter les rêves de leur imagination. On ne peut cependant leur refuser le mérite de nous avoir accoutumés à mépriser l'autorité des tyrans de la raison, et à sentir de plus en plus le besoin de penser librement ou, pour mieux dire, de raisonner. Mais il s'en fallut de beaucoup que l'on profitât avec succès de cette liberté de penser: c'était chose plus difficile alors qu'on ne l'imaginait. Ce premier essai d'indépendance ne servit qu'à multiplier les systèmes et les opinions, et ce ne fut que vers la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, que l'on vit naître cette philosophie nouvelle ou plutôt véritable

1. *Bernardin Telesio . . . Parménide*: riassume i concetti principali del paragrafo sul Telesio redatto dal Salfi stesso e da lui inserito nel tomo VII della *Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené. 2. *Telesio . . . Campanella*: Telesio è citato nei *Pensieri diversi* del Tassoni con lode più volte, ma piuttosto genericamente, per il suo antiaristotelismo; più precise invece le derivazioni dal Telesio del Campanella, la cui filosofia muove dal naturalismo cosmologico del cosentino, e che del Telesio fece un'apologia nella giovanile *Philosophia sensibus demonstrata*.

qui nous apprit à connaître la nature et à interpréter ses lois. Nous la verrons s'avancer à travers les obstacles qu'on lui opposait de tous côtés; s'emparer successivement de toutes les écoles et préparer la gloire et les destinées des siècles à venir.

Cette grande révolution fut l'ouvrage d'un seul homme, et cet homme fut Galilée. Il traça le premier à l'Italie, à son siècle, à l'esprit humain cette nouvelle direction qui nous a rendus si supérieurs aux anciens, et qui joignit à l'élégance dont la littérature italienne brillait dans le XVIe siècle cette réalité et cette importance qu'elle a de plus en plus acquises dans la suite. Depuis la restauration des lettres, on ne s'était généralement occupé qu'à peindre les beautés superficielles de la nature, et l'on se bornait à deviner tout le reste. Galilée, par ses préceptes et ses expériences, nous apprit à découvrir les ressorts les plus secrets de la nature, et nous expliqua les lois éternelles qu'elle suit constamment dans sa marche. Ainsi, remplaçant les chimères par ce qui est réel et véritable, il releva les sciences et forma des élèves capables de les perfectionner encore. Cette perfection devait en même temps exercer sa puissante influence sur la littérature elle-même; car le beau et le vrai ne peuvent résulter, dans les arts d'imitation, que de la connaissance de la nature et de l'observation de ses lois. Galilée lui-même en fournit la preuve; il appliqua à la critique littéraire le même esprit qui avait régénéré la philosophie, et réussit ainsi à donner aux lettres et aux arts la même direction qu'aux études philosophiques. Sous ces deux points de vue, on peut regarder la vie de Galilée comme l'histoire abrégée des lettres de son siècle; et tout ce que nous dirons de la plupart des savans qui, de son temps ou après lui, ont suivi ses doctrines, ne sera en quelque sorte qu'un développement des méthodes et des principes de ce célèbre philosophe . . .

CHAPITRE IV

[*Galileo e Bacone.*][1]

. . . Nous avons indiqué bien sommairement tout ce qu'entreprit ce grand homme[2] pour la restauration, ou plutôt pour la création des sciences exactes et de la vraie philosophie. Il s'éleva

1. Dall'*Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., XI, pp. 252-4. 2. *ce grand homme*: Galileo.

bien plus haut que ne le fit Bacon à la même époque. Celui-ci ne faisait qu'indiquer de loin la route qu'il fallait suivre, tandis que Galilée avança d'un pas ferme et rapide dans la voie de la régénération. L'un ne porta pas ses regards plus loin que la sphère de ses sens, et ne fit que des conjectures, quelquefois erronées, sur tout le reste; tandis que l'autre, armé de ses propres moyens, franchit l'espace, et pénétra où personne n'avait encore osé s'élever; aussi n'avança-t-il rien qui ne fût le résultat évident de ses observations et de ses calculs. Si Bacon l'égala en génie, Galilée eut sur lui l'avantage de la géométrie, tout-à-fait étrangère au philosophe anglais; et, porté sur les ailes de cette science sublime, son vol le laissa bien loin derrière lui. Il eut encore sur son émule un autre avantage qui contribua plus efficacement encore aux progrès de la philosophie. Bacon, quelle que soit l'importance de ses observations, de ses aperçus et de ses maximes, ne sut pas les débarrasser de ces formules métaphysiques, de ce langage mystique en usage de son temps, et qui le rendit inintelligible à ses contemporains auxquels il était déjà si supérieur. Il demeura à peu près inconnu à ses compatriotes et aux étrangers, même jusques vers la moitié du dernier siècle, c'est-à-dire lorsque la philosophie avait déjà fait de grands progrès, sans avoir eu besoin de son influence. Galilée, au contraire, se fit bientôt connaître et généralement admirer, soit par la singularité de ses découvertes et l'évidence de ses démonstrations, soit par l'élégance et la simplicité de son style. Il communiquait et répandait ses doctrines aussi heureusement qu'il les avait conçues. Il préféra le premier le langage national; et s'il fit traduire quelques-uns de ses écrits en latin, ce fut pour les rendre aussi utiles aux étrangers qu'aux Italiens.

On a dit cependant que Galilée, n'ayant jamais fondé aucun système, ne fut pas assez apprécié par ses contemporains, ni même long-temps après par ses successeurs.[1] Ainsi, ce qui constituait son plus grand mérite, aurait le plus nui à sa réputation. Il ne fut pas chef d'école, comme Descartes, dit Tiraboschi,[2] mais il fut le fondateur de la philosophie moderne. Il faudrait plutôt dire qu'il ne laissa point de secte parce qu'une secte est l'oeuvre d'une opinion et non de la vérité, qui fut l'unique objet de ses vues et de ses recherches. D'ailleurs, il n'est pas vrai qu'il n'ait fondé

1. Andres, *Saggio della filosofia del Galileo*, [Mantova 1775], page 12 (S.).
2. [*Storia della letteratura italiana*, VIII, Modena 1793], page 189 (S.).

aucune école, comme plusieurs écrivains l'ont avancé; celle qu'il fonda fut même très-puissante et dura fort long-temps. On peut même dire qu'elle fut universelle, puisque ses dogmes reposaient sur la nature même dont ils révélaient les lois...

TOME XIV

CHAPITRE XVII

[*Cause presumibili della corruzione del gusto in Italia nel XVII secolo.*][1]

La partie de l'histoire que nous venons de parcourir nous a montré l'état et les progrès des différens genres de connaissances cultivés, avec plus ou moins de succès, en Italie pendant le XVIIe siècle. Il nous reste à examiner maintenant les progrès ou la décadence de la poésie et de l'éloquence à cette même époque. Prises dans le sens le plus général, c'est-à-dire pour la manière d'envisager et de présenter nos idées sous l'aspect le plus convenable à leur nature et à leur destination, l'éloquence et la poésie ne sont que le résultat de l'imagination qui invente ou conçoit, et du goût qui exécute et corrige. Supposant leur véritable génie dans la réunion si rare de ces deux qualités, c'est ce génie que nous chercherons dans toutes les productions littéraires qui sont de leur ressort. Ainsi nous les apprécierons spécialement en ce qui concerne l'intérêt de la pensée, la beauté des images, la noblesse et le coloris du style.

Mais avant d'aller plus loin, il est indispensable de jeter un coup d'oeil sur cette masse énorme d'ouvrages qui sont la honte de l'éloquence et de la poésie dans ce siècle, non pour les tirer de l'oubli dans lequel ils doivent rester plongés, mais pour mieux déterminer le caractère et les causes de leur corruption; et pour profiter de la triste expérience de ceux qui nous ont précédés. Nous avons observé ailleurs, en parlant de la critique littéraire, que l'éloquence et la poésie prirent dans ce siècle une marche toute contraire à celle qu'elles avaient suivie dans le siècle précédent.[2]

1. Dall'*Histoire littéraire d'Italie*, ed. cit., XIV, pp. 2-12. 2. *Nous avons... précédent*: cfr. *Histoire littéraire d'Italie*, XIII, p. 421: «La théorie fut donc aussi corrompue que la pratique; et aux règles sures ou moins hazardeuses qu'avait établi l'expérience des siècles, on substitua des règles arbitraires

Autant on avait préféré dans celui-ci le simple, le naturel, l'élégant, autant on affectionna dans celui-là ce qui était le plus artificiel, le plus bizarre et le moins correct. Cette dépravation de l'esprit étant devenue en peu de temps presque générale, l'Italie se vit inondée de subtilités capricieuses, de pensées sophistiques, de figures et de métaphores outrées et grotesques, qui rendirent le style entièrement faux, boursoufflé, ridicule. S'il est étonnant que des hommes si long-temps accoutumés au goût le plus sévère aient pu descendre à ce degré de corruption; il l'est encore plus que cette révolution se soit faite avec la plus grande rapidité; mais cet étonnement cessera lorsqu'on aura connu les causes qui l'ont produite.

Tiraboschi a savamment et longuement traité ce sujet, en s'attachant principalement à réfuter les idées de l'abbé Dubos,[1] et la plupart des Italiens ont adopté son opinion. Nous ne suivrons pas son système: nous indiquerons rapidement les causes principales qu'on a désignées jusqu'ici, et nous tâcherons de signaler celle qui semble avoir été la plus dominante.

Les causes physiques et purement locales ont dû sans doute disposer les Italiens, surtout ceux du Midi, à cet excès de vivacité, de finesse et d'emphase, regardé comme l'effet d'une imagination facile à s'exalter.[2] Cette opinion paraît encore plus fondée, si l'on observe que cette maladie de l'esprit a dominé constamment les Africains et les Espagnols, et plus souvent les Napolitains que les habitans de l'Italie septentrionale. On a même remarqué que ces défauts, portés dans le XVIIe siècle jusqu'à l'excès, n'avaient

et bizarres. Alors l'art ne se contenta plus d'imiter la nature; il voulut lui donner une forme nouvelle, et à force de la farder et de la déguiser on finit par la rendre méconnaissable. Aussi la rhétorique et la poétique devinrent-elles, pour les ouvrages de goût, ce que la scholastique avait été pour l'exercice de la raison». Tuttavia nel seguito di questo capitolo (XVI) il Salfi riconosce nei critici del Seicento, e in particolare nel Fioretti, nell'Averani, nel Pellegrini, nel Pallavicino e nel Gravina la progressiva presenza di un notevole spirito di indipendenza critica. 1. *Storia della letteratura italiana*, t. II, [Modena 1787], Dissertazione preliminare (S.). In questa dissertazione, intitolata *Sull'origine del decadimento delle scienze*, il Tiraboschi spiega la corruzione del gusto nel Seicento richiamandosi alla legge generale che «quando uno sia giunto a quel segno in cui propriamente consiste il bello, chi voglia ancora avanzarsi più oltre, verrà a ricader ne' difetti i quali eran comuni a coloro che non vi erano ancora giunti», e in particolare adducendo la dannosa influenza del cattivo gusto spagnolo. 2. *Les causes . . . à s'exalter*: allude all'opinione del Dubos, esposta nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), parte II, sezione XII e seguenti.

pas même épargné les écrivains que l'Italie regarde comme classiques, tels que Petrarca et tous les auteurs qu'on appelle trecentistes. Mais tout en reconnaissant jusqu'à un certain point cette influence physique, nous demanderons: pourquoi elle n'a pas agi de même et sur tous les écrivains de la péninsule? Du temps d'Auguste, de Dante et de Léon X, n'était-ce pas le même climat, le même sol et le même air que du temps de Marini, d'Achillini et autres? Comment cette maladie endémique a-t-elle épargné Horace et Virgile, Dante et Petrarca, l'Ariosto et tant de pétrarquistes qui, tout stériles qu'ils sont, ne manquent jamais ni d'élégance ni de naturel? D'ailleurs la même corruption qui attaqua les Italiens n'a-t-elle pas aussi envahi l'étranger? La France et les nations du Nord, dont le climat est si différent de celui de l'Italie, n'ont-elles pas subi ces mêmes revers? Nous pensons que ces observations nous obligent à chercher d'autres causes des révolutions du goût dans la même contrée et à des époques si différentes.

Les causes morales et politiques résident dans la nature du gouvernement, de la religion dominante, et dans le caractère des peuples ainsi modifiés. Nous avons examiné, au commencement de la troisième partie,[1] quelle a été l'influence que les gouvernements de l'Italie ont généralement exercée sur leurs sujets pendant le XVIIe siècle. Courbés sous le double joug du despotisme politique et religieux, et ne pouvant déployer toute la liberté nécessaire pour donner l'essor à leur génie, il semble que les Italiens, surveillés et menacés de tous côtés, auraient dû négliger surtout les études et les travaux littéraires qui les eussent exposés à la double inquisition du gouvernement, et se livrer de préférence à un état d'inertie et de stupidité qu'on n'a pas manqué de leur attribuer. Cependant, malgré la dureté de leur oppression, ils n'ont jamais cessé, comme nous l'avons souvent remarqué dans le cours de cette histoire, de cultiver les sciences et les lettres, épouvantail d'un pareil gouvernement, et de produire des ouvrages qui, s'ils n'étaient pas rédigés d'après les vrais principes du goût, ne l'étaient pas non plus dans l'intérêt de leurs oppresseurs. Mais quelque efficace qu'on suppose d'ailleurs cette réaction des Italiens, il n'est pas moins vrai que l'action contraire du gouvernement

1. *Nous avons . . . partie*: nel capitolo I del tomo XI, del quale abbiamo riprodotto l'inizio alle pp. 964-5 di questo volume.

devait de plus en plus arrêter dans leur source ces sentiments nobles et généreux dont se nourrit la véritable éloquence, et habituer les esprits à un genre d'hypocrisie qui dénature ou déguise tout ce qui est vrai et beau, et lui substitue ce qui est l'ouvrage de la recherche et de l'art. Voilà seulement sous quel rapport l'inquisition tyrannique de la pensée a dû plus ou moins contribuer à cette corruption du goût qui atteignit l'Italie au XVIIe siècle. Mais en lui accordant cette influence, nous rencontrons de nouvelles difficultés, puisque l'Italie se trouvait presque dans les mêmes circonstances politiques et religieuses, lorsqu'elle entreprit et poursuivit la réforme de son goût. L'influence ecclésiastique avait-elle changé lorsque, vers la fin du même siècle et au commencement du siècle suivant, on vit s'opérer une révolution si funeste aux marinistes? M. Sismondi vient d'avancer que ce régne du mauvais goût a duré jusqu'au temps où Métastase parvint à la maturité de son talent.[1] Nous ne lui contestons pas la vérité du fait; nous demanderons seulement si la situation politique de l'Italie avait dès lors éprouvé un changement capable d'opérer une pareille réforme.

En considérant de plus près les faits et les circonstances qui ont précédé et accompagné cette époque de la littérature italienne, nous croyons en découvrir sinon la cause unique, du moins le motif principal. Les pétrarquistes, qui avaient afflué au XVIe siècle, firent un tel abus des formules de leur chef, qu'ils semblaient plutôt le contrefaire que l'imiter. On n'abusa pas moins du style de Boccaccio; presque tous les prosateurs de ce temps se bornaient à compiler les phrases et les constructions de cet écrivain, croyant donner autant de noblesse et d'importance à leurs discours, qu'ils donnaient de longueur et d'inversion à leurs périodes. Cette manie de beaucoup parler sans rien dire fut le vice dominant de presque tout le XVIe siècle. Laurent de Médicis, Poliziano et Sannazaro s'étaient proposé de rétablir l'élégance de Petrarca et de Boccaccio, que leur siècle avait entièrement négligée; mais bientôt Bembo et ses partisans poussèrent cette sorte d'imitation à un tel excès que l'abus finit par rendre ridicules les pétrarquistes et les boccaccistes, et presque Petrarca et Boccaccio eux-mêmes.

Nous avons déjà signalé dans la foule plusieurs écrivains qui, même pendant ce XVIe siècle, se moquaient de cette imitation

1. *Littérature du midi* [*de l'Europe*, ed. cit.], t. II, p. 244 (S.).

pédantesque et insignifiante, et eurent le courage de la reprocher à leurs contemporains. Il faut maintenant remarquer que ce fut à la même époque que se développa cet esprit de liberté qui, tendant de plus en plus à secouer le joug des aristotéliciens, parvint, dans le siècle suivant, à s'emparer de presque toutes les écoles et les académies d'Italie. Nous devons en quelque sorte à Bernardin Telesio cette double révolution, philosophique et littéraire; car pendant qu'il empruntait à Parménide quelques élémens pour enseigner un nouveau système de physique à ses compatriotes, il leur proposait Lucrèce comme le modèle de style le plus digne d'être imité par son originalité. Lui-même en donna l'exemple;[1] et sans doute Lucrèce était l'écrivain le plus original de tous les classiques latins; et, sous ce rapport, le plus opposé à la manière des pétrarquistes du XVIe siècle. L'Académie Cosentine[2] adopta la première les principes et la méthode de Telesio, son concitoyen; et bientôt Alex. Tassoni s'efforça d'accréditer la doctrine de ce littérateur philosophe.[3] Nous l'avons déjà vu faire à la fois la guerre aux aristotéliciens et aux pétrarquistes, et à encourager plusieurs écrivains à suivre sa bannière. Cependant on avait commencé, dans la seconde moitié du XVIe siècle, à s'écarter tant soit peu de la route des pétrarquistes, et à se rapprocher de celle des Grecs et des Latins, jusqu'alors regardée comme inaccessible. Costanzo, Tansillo, Tasso, Guarini avaient ouvert cette nouvelle carrière, et nous la verrons parcourue avec plus de hardiesse par Chiabrera, Testi et beaucoup d'autres qui ont le plus illustré le XVIIe siècle.

Mais l'on vit bientôt succéder à une imitation servile la licence la plus insensée. On ne cherchait plus que le *nouveau*: pour la plupart, la *nouveauté* seule tenait lieu du beau, du vrai, du raisonnable. A force de tout réformer, il semblait qu'on voulût changer la manière de sentir et de penser, et substituer à la nature réelle une nature toute différente, éclose des rêves bizarres de ces nouveaux visionnaires. Une circonstance favorable, comme toutes

1. Voy[ez] son poème latin dans le recueil pour le Castriota, rapporté par Salvator Spiriti dans les *Memorie degli scrittori cosentini*, p. 92 (S.). Sul Telesio cfr. anche il giudizio del Salfi a p. 966 e la nota 2. 2. *L'Académie Cosentine*: l'Accademia Cosentina o dei Costanti, cominciata da Giano Parrasio, e stabilmente fondata da Bernardino Telesio e da Sertorio Quattromani. 3. *bientôt . . . philosophe*: cfr. quanto dice il Salfi in proposito qui a p. 966 e la nota 2.

celles qui d'ordinaire annoncent et accompagnent les révolutions littéraires, la supériorité de talent de J. B. Marini donna bientôt plus de vogue à cette nouvelle direction de l'esprit des Italiens, ainsi que l'avaient fait Gorgias et d'autres sophistes chez les Grecs, Lucain et Sénèque chez les Latins. Cette espèce de contagion atteignait ceux qui possédaient le plus d'esprit et de connaissances. Plusieurs même, qui avaient appris à raisonner librement à l'école de Telesio et de Galileo, se crurent obligés par leur système à suivre la nouvelle route, tels que Cesarini, Ciampoli[1] et tant d'autres, moins versés dans la littérature que dans la philosophie.

Telles sont, à ce qu'il nous semble, les circonstances littéraires qui amenèrent cette funeste révolution vers le commencement du XVIIe siècle. Il n'est pas moins vrai qu'elles acquirent encore plus de force par le concours des circonstances politiques. La nouvelle manière que Marini avait répandue en Italie, et que du Bartas[2] avait introduite en France, dominait particulièrement en Espagne, où de grands poètes, tels que Gongora et Lope de Vega, l'avaient rendue nationale. Il était donc naturel que les Espagnols, maîtres d'une grande partie de l'Italie, préférassent et missent en crédit le goût et les ouvrages de leur nation; et que d'un autre côté les Italiens, qui ambitionnaient l'approbation et les faveurs du gouvernement, s'empressassent d'imiter et de contrefaire ce qui flattait le plus l'orgueil et le plaisir de leurs protecteurs. Se croyant obligés pour réussir de se montrer gongoristes, ils devinrent encore plus outrés que Marini lui-même; et se regardant comme libres et originaux, ils furent imitateurs plus serviles des espagnols, que les pétrarquistes du XVIe siècle ne l'avaient été de Petrarca; car ils eurent à la fois les vices de l'imitation, comme les pétrarquistes, et les défauts de leur propre école.

On dirait parfois que, fatigué de sa longue route, le laborieux Tiraboschi dédaigne d'observer un pays contre lequel il est trop prévenu. Nous ne cesserons de condamner comme lui, et avec plus de rigueur encore, tout ce qui tient à la manière des marinistes; mais nous n'en mettrons que plus de soin à faire appré-

1. Virginio *Cesarini* (1595-1624) e Giovanni *Ciampoli* (1590-1643), amici di Galileo ed accademici dei Lincei, non sono da tutti annoverati fra i marinisti. In particolare le poesie del primo sono ispirate a severi intendimenti morali. 2. Guillaume *du Bartas* (1544-1590), noto soprattutto come autore del poema *La sepmaine ou la création du monde* (1578), una delle fonti delle *Sette giornate del mondo creato* del Tasso.

cier les écrivains que l'exemple n'a pas entraînés, et que leur génie et leur goût séparent de la foule de leurs contemporains. Peut-être même trouverons-nous qu'ils ne sont pas en aussi petit nombre qu'on le croit; tel qu'il est, il suffit pour prouver que le génie des Italiens n'était pas éteint, et que la littérature et les beaux-arts, de même que les sciences et la philosophie, ne cessaient de faire des progrès.

C'est sous ce point de vue que nous tâcherons de présenter l'histoire de ce qui regarde l'éloquence et la poésie de ce siècle. Ainsi, signalant les productions littéraires qui prouvent ce que nous venons d'indiquer, nous ferons ressortir en même temps cet esprit de liberté et d'innovation qui s'empare de l'époque, et qui fut mieux dirigé dans la suivante . . .

DAL «RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE»

SECONDE PÉRIODE (DEPUIS 1275 JUSQU'EN 1375)

V

Petrarca: caractère de son amour et de ses vers; ses canzoni; son patriotisme.[1]

Quoique Petrarca ait imité quelques uns de ses devanciers, c'est lui qui porta le genre lyrique à une hauteur telle qu'aucun autre ne l'a encore dépassée. La littérature en général lui a les plus

Come il Salfi stesso dichiara nella prefazione dell'opera, egli si era proposto di comporre un riassunto della *Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené, non appena avesse terminato la continuazione di tale opera. Tuttavia per alcune «circonstances imprévues», probabilmente per necessità economiche, egli fu costretto ad anticipare l'effettuazione del lavoro con i due tometti del *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, Paris, Janet, 1826. Contrariamente alla continuazione dell'*Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené, quest'opera più breve ebbe notevole fortuna. Recensito piuttosto acidamente dall'Acerbi nella «Biblioteca italiana» (XLV, anno XII, 1827, pp. 42-7), fu invece nel complesso benevolmente giudicato nella «Antologia» (XLIII, 1831, pp. 116-8) dal giovane Tommaseo, il quale, pur facendo alcune riserve (per esempio sull'eccessivo rilievo dato all'influenza provenzale; sull'affermazione «che il genio di Dante sia veramente un salto nella scala graduata dell'incivilimento e che moltissimo non debba al suo secolo»; che la lingua del suo poema «sia nutrita di tutti i dialetti italiani»), ne veniva però indicando «parecchie osservazioni e vere e belle». Importante e significativa anche l'ammirazione del Mazzini, il quale dall'esilio, nel 1834, faceva ricercare il *Résumé* tra i suoi libri a Genova. Una prima traduzione italiana dell'opera fu compiuta nel 1828 dall'avvocato Gioacchino Benini di Prato, e pubblicata (dopo un tentativo di stamparla presso l'editore Giachetti di Firenze, fallito per l'intervento della censura toscana, che aveva apportato all'opera tagli e sostituzioni tali da renderla irriconoscibile) a Lugano, presso Ruggia, nel 1831, col titolo *Ristretto della storia della letteratura italiana*, traduzione poi riprodotta senza variazioni, ma col titolo *Manuale* ecc., a Milano, Silvestri, 1834. Una seconda traduzione ad opera del Gouveau fu pubblicata col titolo di *Compendio* ecc., a Torino, Pomba, 1833. Altre edizioni successive, che però riproducono sempre queste due traduzioni, sono elencate nel volume citato del Nardi, a p. XIII. Il *Résumé* ebbe in tal modo notevole diffusione in Italia, e il Croce ricorda (cfr. «La Critica», XXIII, 1925, pp. 308-9) che proprio su una copia del *Ristretto*, già studiata da suo padre, «appresi per la prima volta a conoscere la trama della storia della letteratura italiana e i nomi dei poeti e letterati italiani, maggiori e minori e anche minimi». I passi qui riprodotti si attengono al testo francese del *Résumé*, l'unico approvato dal Salfi. Le sue note sono seguite dalla sigla S.

1. Dal *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, ed. cit., I, pp. 61-78.

grandes obligations, mais c'est de ses vers lyriques qu'elle s'honore le plus. Il avait été élevé dans l'exil par les mêmes circonstances que le Dante; mais il ne fut pas aussi malheureux que lui. Il étudia à Montpellier et à Bologne; il voyagea dans l'Italie, dans la France, dans les Pays-Bas, dans l'Allemagne, partout accueilli, estimé, consulté. Il conçut un tel amour pour les lettres et pour les anciens, qu'il déprécia toute autre occupation et ses contemporains. De là cette noble ardeur à chercher partout d'anciens manuscrits, ces monumens précieux qui restaient ensevelis dans la poussière des bibliothèques, et qu'on regrettait comme perdus; et si ce fut un avantage pour la littérature moderne, comme nous n'en doutons pas, c'est à Petrarca que nous le devons principalement.

Malgré la sévérité de ses études, ce fut de la poésie qu'il s'occupa le plus. Il composa d'abord des églogues et des épîtres en vers latins. Voulant probablement éclipser, ou du moins partager la gloire épique de Dante, il entreprit d'écrire en latin son poème intitulé *L'Afrique*, dont le héros est Scipion, qu'il regardait comme le plus grand homme de l'antiquité. Malheur à sa renommée et à la poésie italienne s'il se fût borné à ces compositions latines! Quoique son poème épique lui eût valu l'honneur d'être couronné au Capitole à Rome, la postérité ne lui aurait pas décerné la palme sur tous les poètes lyriques qui lui ont succédé, s'il n'avait chanté que dans la langue de Virgile et d'Horace. Heureusement il vit et connut à Avignon cette Laure qu'il a rendue si célèbre, et qui lui fit sentir le besoin de l'intéresser par ses vers italiens. Elle n'avait alors que vingt ans; à en croire son amant, ses qualités étaient angéliques. Depuis ce temps elle devint sa dame, ou plutôt sa divinité; il lui consacra tous ses vers, ses voeux, et vingt années de souffrance.

Bien que Petrarca fût ecclésiastique et tant soit peu courtisan, il ne se laissa pas démoraliser par la cour d'Avignon; peut-être aussi sa bien-aimée le rendit-elle plus rigide ou plus réservé. Quelle que fût sa véritable manière de sentir, Laure ne repoussa jamais son amant, et sut nourrir et diriger en même temps sa passion, en l'épurant de tout ce qu'elle pouvait avoir de profane ou de vulgaire. Ainsi l'amour de Petrarca prit un caractère si noble et si élevé, qu'aucun de ses devanciers n'avait encore connu ni imaginé un sentiment semblable. Les Grecs et les Latins

n'avaient considéré dans leurs amours que le plaisir matériel et la beauté extérieure qui le fait naître et le satisfait; lors même qu'ils chantent leurs mésaventures et leurs peines, leurs vers érotiques n'expriment que l'absence ou la perte d'un bien matériel, que des accidens sinistres ou des amans plus fortunés qu'eux leur avaient enlevé. Petrarca aime d'une tout autre manière: il contemple, il adore l'objet de son amour. On dirait que ses vers sont des hymnes adressés à un être supérieur, qu'il craint d'offenser même quand il le célèbre.[1]

Au milieu de tant d'exaltation et de tant de pureté, il reste à son amour assez d'espérance et de crainte pour nous intéresser à ses vicissitudes et à ses souffrances. Bien qu'élevée dans une sphère supérieure, sa passion violente éprouve toujours ces agitations pénibles qui nous font partager ses soupirs et ses larmes. Soit que la douleur l'accable, ou qu'il soit frappé d'admiration ou enivré de plaisir, il parle au coeur, lors même qu'il semble ne s'adresser qu'à l'esprit. Malgré ce caractère dominant qui anime ses vers, des critiques assez froids pour ne pas le sentir, se plaisent parfois à remarquer quelques pensées un peu alambiquées, ou quelques jeux antithétiques de mots que les Provençaux avaient déjà accrédités, plutôt que de jouir du charme de sa poésie et des qualités de son âme. Pour nous, nous n'y voyons, au contraire, que l'histoire fidèle des affections les plus pures et les plus touchantes.

Sous ce rapport, les *Rime* de Petrarca présentent une sorte de poème suivi, dont l'Amour est le héros principal, qui exerce sa toute-puissance sur le coeur et l'imagination du poète: Laure elle-même ne fait que servir aux desseins de l'Amour. Cependant, malgré toutes ses souffrances, Petrarca, aussi généreux qu'opprimé, ne cesse d'exalter non seulement les éclatantes qualités que tout le monde reconnaissait à sa bien-aimée, mais aussi celles, plus précieuses encore, que le vulgaire ignorait. « Dans quelle partie du ciel, »[2] se demande-t-il dans un de ses plus beaux sonnets « dans

1. *Les Grecs . . . le célèbre*: questo confronto fra l'amore terreno dei Greci e dei Latini e quello « celeste » del Petrarca risale probabilmente al Foscolo, di cui il Salfi conosceva, oltre i celebri versi dei *Sepolcri* (« Amore nudo in Grecia e nudo in Roma / rendé nel grembo a Venere celeste »), anche i *Saggi sul Petrarca*, come si rileva dalla *Notice sur Ugo Foscolo*, riprodotta in questo volume a pp. 1009-1015. 2. « In qual parte del cielo, in quale idea », etc. (S.). Cfr. *Rime*, CLIX, di cui sono tradotti più avanti i vv. 1-4 e 9-11.

quelle idée était le modèle dont la nature tira ce beau visage, où elle voulut montrer ici-bas ce qu'elle peut dans les régions célestes? Il cherche en vain» dit-il «une image de la beauté divine, celui qui n'a jamais vu ses yeux et leurs tendres et doux mouvements».

En parcourant tous ces vers qu'il lui consacre, on croirait que, non content de l'adorer lui-même, il s'empresse de la faire aimer et respecter par les autres à qui il reproche souvent leur indifférence ou leur injustice. Il la retrace sous tous les aspects qui puissent exciter le plus leur attention, et toujours pleine de charmes et de grâces. On la voit tantôt humble et modeste, ou tout émue de pitié; tantôt orgueilleuse, fière, et presque impitoyable et cruelle. «C'est ici qu'elle chanta si doucement, là qu'elle s'assit, ici qu'elle retint ses pas . . .»[1] En parcourant ces tableaux si charmans, qui pourrait ne pas désirer d'aimer un être qui ait quelque ressemblance avec ce modèle de perfection? C'est ainsi que Petrarca justifie et sa passion et les hommages qu'il rend à l'objet de son culte; c'est là le plus grand effet qu'il pouvait produire comme poète lyrique.

Tandis que Petrarca nous intéresse à sa Laure, il ne cesse jamais de nous intéresser à la fois à son coeur, à lui-même; autant l'une est aimable et parfaite, autant l'autre est attachant et sensible. Il répand dans ses vers la tristesse et la douceur de son âme. Il soupire toujours pour sa bien-aimée, et partout il rêve à elle; qu'il se promène solitaire et pensif au milieu des champs les plus déserts[2] pour cacher l'ardeur qui le consume, il ne peut jamais obtenir que l'Amour s'éloigne de lui et ne l'oblige pas de s'en plaindre. Il cherche à le fuir, et il le poursuit jusqu'à la sombre forêt des Ardennes. C'est là qu'au milieu de mille dangers il va chantant celle que le ciel même ne pourrait séparer de lui; il croit l'entendre en entendant les rameaux et les zéphirs et les feuillages et les oiseaux se plaindre, et les eaux fuir en murmurant sur l'herbe verdoyante.[3] Et pourquoi regarder comme étrange qu'une imagination si rêveuse et si passionnée trouve dans le nom et le sort du laurier quelques rapports entre Laure et

1. «Sennuccio, io vo' che sappi in qual maniera», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXII, di cui sono tradotti i vv. 9-10. 2. «Solo e pensoso i più deserti campi», etc. (S.). Cfr. *Rime*, XXXV. 3. «Per mezzo i boschi inospiti e selvaggi», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CLXXVI.

Daphné? Pourquoi ne pas s'intéresser au laurier qu'il plante sur les bords d'un ruisseau, et à la prière qu'il adresse à Apollon de défendre cet arbrisseau qu'il aime autant que lui-même, et à ce ruisseau qu'il visite si souvent et qui lui semble pleurer avec lui? Il s'écrie même, en revoyant sa plante chérie: «Puisse ce beau laurier croître toujours sur ce frais rivage et puisse celui qui l'a planté écrire de tendres et nobles pensées sous ce doux ombrage et au murmure de ces eaux!»[1] Il faudrait n'avoir jamais aimé pour ne pas apprécier la vérité de ces images et de ces sentimens.

Dans les *Rime* de Petrarca on trouve des ballades, des sixtines, surtout des sonnets et des *canzoni*; mais c'est dans les dernières qu'il s'est le plus signalé, elles présentent le vrai modèle de l'ode italienne. Le poète s'élève souvent aussi haut qu'Horace et Pindare; mais il tempère toujours ses élans les plus sublimes par ce ton élégiaque de douleur et de mélancolie qui l'accompagne partout. Il entreprend de célébrer dans une des ses *canzoni*[2] les ondes claires et fraiches où Laure avait plongé ses membres délicats, et il désire que, si l'Amour doit fermer et éteindre ses yeux dans les larmes, son corps malheureux soit du moins enseveli près d'elles. «Il espère même que cette beauté douce et cruelle reviendra peut-être visiter ce séjour, et que ne voyant plus de lui qu'un peu de terre jetée entre les rochers, inspirée par l'Amour elle soupirera si doucement qu'elle obtiendra son pardon.»[3] Il n'oublie cependant pas les doux souvenirs de ce lieu où il avait tant de fois contemplé sa beauté céleste. Il se rappelle ces beaux momens, «lorsque tombait de ces rameaux, à l'ombre desquels elle était assise, une pluie de fleurs qui descendait sur son sein. Couverte de cet amoureux nuage, elle se montrait humble au milieu de tant de gloire. De ces fleurs qui volaient de tous côtés, il y en avait qui, en voltigeant légèrement dans les airs, semblaient dire: "Ici règne l'Amour"». Petrarca s'est surpassé lui même dans les trois *canzoni* qu'on nomme «les trois soeurs»,[4] parce qu'elles

1. «Nòn Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXLVIII, di cui sono tradotti i vv. 12-4. 2. «Chiare, fresche e dolci acque», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXXVI, di cui sono tradotti più avanti, alquanto liberamente, i vv. 27-37 e 40-52. 3. *son pardon*: qui il Salfi sembra tradurre in modo errato. Il Petrarca immagina che Laura sospirando ottenga per lui il perdono dal Cielo: «in guisa che sospiri / sì dolcemente che mercé m'impetre, e faccia forza al cielo», ecc. 4. «Poiché la vita è breve», etc. (S.). Cfr. *Rime*, LXXI, che è la prima delle tre canzoni sugli occhi di Laura. Il testo petrarchesco ha «Perché», ecc.

se suivent en traitant du même sujet. Il les consacre aux yeux de Laure, et c'est là que, s'élevant sur les ailes de l'Amour au-dessus de toute pensée vulgaire, il révèle des mystères qu'il avait tenus long-temps cachés dans son coeur; et sans doute aucun poète ne les avait imaginés avant lui. Ses pensées, ses images, ses transitions, tout est neuf, original, imprévu.

Petrarca a pleuré la mort de Laure aussi long-temps qu'il l'avait célébrée, et ses vers funèbres sont plus touchans encore. Il dépeint d'abord l'agitation de son coeur et l'égarement de son esprit, dans le premier sonnet[1] qu'il a rédigé d'après une *canzone* de Dante,[2] et où il rappelle sans aucun ordre, et en suivant la passion qui l'entraîne, tout ce qu'il vient de perdre. Il dépeint encore mieux son coeur dans cette *canzone*[3] où il s'adresse à l'Amour, et lui demande s'il doit survivre à la beauté qu'il a perdue. C'est là qu'après s'être écrié que cette perte est également cruelle pour l'Amour et pour lui, «il reproche à ce monde ingrat qu'elle a laissé dans le veuvage, et qui devrait se plaindre avec lui, son indifférence excessive . . . Ta gloire est déchue» lui dit-il «et tu ne le vois pas; et moi, qui sans elle ne puis aimer ni la vie ni moi-même, je l'appelle en pleurant: c'est tout ce qui me reste de tant d'espérances!» Mais l'Amour, devenu plus humain qu'il ne l'était, lui défend de la suivre, et lui conseille de mériter de la rejoindre là où elle est vivante à jamais, et de rendre son nom encore plus célèbre par ses chants. Le poète suit son conseil ou plutôt ses ordres, et jamais il ne déploya un plus vif éclat que lorsque, sa pensée l'élevant jusqu'aux sphères célestes, où est parvenue celle qu'il cherche et qu'il ne trouve plus sur la terre, il lui semble qu'elle le prend par la main, et que peu s'en faut qu'au son de ses douces et chastes paroles il ne reste dans les cieux.[4]

Ces courtes observations sont plus que suffisantes pour montrer l'originalité de Petrarca. On a cru cependant la rabaisser en exagérant le peu d'emprunts qu'il a faits à ses prédécesseurs. Nul

1. «Oimè il bel viso! oimè il soave sguardo!» etc. (S.). Cfr. *Rime*, CCLXVII. 2. *une canzone de Dante*: penso che alluda alla canzone *Li occhi dolenti* della *Vita nuova*, XXXI, ma in realtà tra questa (o altra canzone dantesca) e il sonetto petrarchesco non esistono relazioni precise. 3. «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?» etc. (S.). Cfr. *Rime*, CCLXVIII, di cui traduce più avanti, in parte riassumendo, i vv. 20-32. 4. «Levommi il mio pensiero in parte, ov'era», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CCCII.

doute qu'ainsi que Dante, Cino de Pistoia, et peut-être aussi Buonaccorso de Montemagno, il a quelquefois imité les Arabes et les troubadours. Le premier sonnet de ce dernier a beaucoup de ressemblance avec celui de Petrarca, où il peint la journée mémorable dans laquelle le soleil s'éclipsa à la mort du Christ, et où l'Amour le surprit tout occupé de ce grand souvenir.[1] Il emprunta même l'idée d'un sonnet de Cino, et en fit le sujet d'une *canzone*, où il cite l'Amour devant le tribunal de la Raison, et où tous les deux plaident leur cause.[2] Les italiens avaient fait ces observations long-temps avant quelques étrangers.[3] Elles prouvent seulement que Petrarca a imité quelquefois, comme tous les grands génies, et il faut en accorder d'autant plus d'attention aux idées qu'il n'a puisées que dans son âme.

On lui a reproché avec plus de raison ce caractère de douceur extrême et presque de mollesse qu'il a communiqué à sa langue et à ses vers, et qui a, pours ainsi dire, délayé ce ton de vigueur et de véhémence que Dante lui avait donné. En effet, la langue italienne qui, dans les vers de ce dernier n'est que la langue de la vertu et de la raison, ne semble dans les vers de Petrarca que celle de l'amour. Mais cette différence n'est que l'effet du sujet qu'a traité ce poète, et qui lui a inspiré cette douceur et cette élégance que la poésie italienne n'avait pas encore avant lui, et dont ses successeurs ont quelquefois abusé. Disons plutôt que Petrarca, ayant le premier ennobli la condition de l'amour, a imprimé le même caractère à son style et à ses vers érotiques.

Il a fait preuve d'un style plus sévère et plus grave dans quelques unes de ses compositions où la nature du sujet lui en imposait le devoir. Quoiqu'il aimât passionnément sa Laure, il n'aimait pas moins l'Italie et son indépendance; et bien que moins fier et moins acerbe que Dante, il n'épargna pas les tyrans et surtout les papes qui causaient les malheurs de son pays: s'il en ménagea parfois quelques uns, il le fit toujours dans l'intention de les corriger et de les réduire à la raison, et il y réussit quelquefois. Plu-

1. *Le premier . . . souvenir*: in realtà è il sonetto petrarchesco (*Rime*, III) che è la fonte di quello di Buonaccorso. 2. *Il emprunta . . . cause*: si tratta della canzone «Quando il soave mio fido conforto» (*Rime*, CCCLIX), il cui disegno, secondo gli antichi commentatori, sarebbe stato suggerito dal sonetto *Mille dubbi in un dì*, un tempo attribuito a Cino. 3. Voyez Crescimbeni, Muratori, etc. (S.).

sieurs de ses traités latins, et particulièrement ses églogues, prouvent ce que nous avançons.[1] D'ailleurs nous possédons aussi des vers italiens qui confirment cette assertion. Entendons-le dans cette *canzone*[2] qu'il adressa peut-être à Étienne Colonna[3] qui venait d'être nommé sénateur de Rome. Nouveau Caton, il déclame contre les moeurs corrompues des Italiens; il leur reproche surtout leur oisive et lâche indifférence, tandis que des étrangers saccageaient leur pays; il leur rappelle les noms des Fabricius, des Scipions, des Brutus; il espère même que son jeune héros réveillera bientôt ses compatriotes de leur honteuse léthargie. Dans une autre pièce,[4] il s'adresse à l'Italie elle-même, et c'est une des plus belles production de la lyre italienne. Il jette un regard de pitié sur ces petits princes qui, après s'être partagé ce beau pays, se faisaient en furieux la guerre l'un à l'autre. Jamais on n'employa de raisons plus fortes pour persuader à ses concitoyens d'aimer leur patrie. «Et que font ici» leur dit-il «toutes ces armes étrangères? . . . Malheureux! vous cherchez dans un coeur vénal l'amour et la fidelité! . . . Si nous n'arrêtons pas de nos propres mains ce torrent de barbares, descendu pour dévaster nos douces campagnes, qui pourra nous en garantir?»[5] Il espérait surtout que pour peu que les princes se montrassent sensibles aux larmes d'un peuple opprimé, il se relèverait et triompherait bientôt de ses ennemis; car il croyait que l'antique valeur n'était pas encore éteinte dans les coeurs italiens; et c'est dans ce but qu'il encourageait Cola Rienzi, tribun du peuple romain, qui avait entrepris de rétablir à Rome la liberté, mais qui ne sut pas la soutenir.

Petrarca paraît avoir imité la manière de Dante dans quelques uns de ses sonnets qu'il a lancés contre la cour de Rome. Dans

1. *Plusieurs . . . avançons*: poiché il Petrarca non scrisse trattati latini esplicitamente rivolti a criticare i papi corrotti, penso che il Salfi alluda alle epistole *Sine nomine*; delle ecloghe comprese nel *Bucolicum carmen* solo la VI e la VII trattano della corruzione papale. 2. «Spirto gentil, che quelle membra reggi», etc. (S.). Cfr. *Rime*, LIII. 3. *qu'il adressa . . . Colonna*: l'identificazione del destinatario della canzone con Stefano Colonna, nominato senatore di Roma nel 1335, generalmente accolta nel Settecento, era stata accettata anche dal Ginguené, a cui il Salfi si attiene. 4. «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXXVIII, di cui sono tradotti più avanti i vv. 20, 25 e 28-32. 5. *Si nous . . . garantir?*: il Salfi traduce in modo errato il testo petrarchesco che suona così: «O diluvio raccolto / di che deserti strani / per inondar i nostri dolci campi! / Se da le proprie mani / questo n'avene, or chi fia che ne scampi?»

l'un,[1] il dit: «Que la flamme du ciel tombe sur les tresses de ta chevelure, méchante qui t'es élevée, aux dépens d'autrui, de la vie frugale des premiers hommes jusqu'à la richesse et à la grandeur!» Dans un autre,[2] il prédit sa chute prochaine et le retour du siècle d'or et des moeurs antiques. Il éclate encore avec plus de violence dans le troisième,[3] en l'appelant source de maux, école d'erreur et temple de l'hérésie. «Courtisane effrontée!» lui dit-il «où as-tu placé ton espérance? dans tes adultères et dans tes richesses immenses et mal acquises.» Il faut que Petrarca ait été fort scandalisé pour se permettre de telles apostrophes qui sont si peu conformes à son caractère doux et tolérant: Dante lui-même n'a jamais été si loin. Cependant, quoi qu'il en soit de ses vers satiriques et de ses vers amoureux, les traits patriotiques que nous venons de remarquer dans les poésies de Petrarca, doivent faire regretter que sa muse ne soit pas revenue plus souvent sur de pareils sujets d'un intérêt plus grave et plus général.

SIXIÈME PÉRIODE (DEPUIS 1675 JUSQU'EN 1775)

I

Révolution littéraire. Arcadie romaine; objet et sort de cette académie. Gravina et Crescimbeni. Progrès ultérieurs de la langue vulgaire et de la critique. Divers traités dans ces deux genres.[4]

Cette dernière période commence par une révolution qui renverse l'école marinesque, et donne à la littérature italienne un caractère tout différent. De toutes les provinces de l'Italie la Toscane était celle qui s'était le moins ressentie de la corruption littéraire qui les avait généralement envahies. Probablement l'esprit de la bonne philosophie, qui s'était propagé parmi les Toscans par Galileo et par ses élèves, en leur dévoilant les lois de la nature physique et en les habituant de plus en plus à reconnaître les

1. «Fiamma dal ciel su le tue trecce piova», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXXXVI, di cui sono tradotti i vv. 1-3. 2. «L'avara Babilonia ha colmo il sacco», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXXXVII. 3. «Fontana di dolore, albergo d'ira», etc. (S.). Cfr. *Rime*, CXXXVIII, di cui sono tradotti i vv. 11-3. 4. Dal *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, ed. cit., II, pp. 46-65.

caractères de la réalité, ne put se mettre d'accord avec une poétique dont les principes étaient erronés, et qui menait à l'absurde.[1] Quelle que soit enfin la cause de cet avantage, il est certain que la corruption du goût qui dominait presque toutes les académies d'Italie, ne pénétra dans aucune de celles de Florence. La plupart des poètes toscans, s'ils n'eurent pas assez d'originalité, furent du moins les plus corrects et les plus réguliers. Il y eut même des écrivains qui osèrent attaquer ouvertement les extravagances des marinistes. Les trois académies de Florence, surnommées Florentine, de la Crusca et des Apatistes, se tenant religieusement attachées à l'autorité de Dante et de Petrarca, rejetèrent les innovations de la nouvelle école.

Rome eût cependant mérité de faire la guerre aux marinistes, et de secouer le joug sous lequel elle gémissait, ainsi que les autres villes de l'Italie. Ses académies, et principalement celle des Humoristes,[2] se faisaient gloire d'obéir aux lois de Marini et de ses partisans; et c'est là même que s'ourdit la conspiration la plus puissante contre leur domination. Mais Rome ne fut que le foyer, que le champ de bataille où éclata cette révolution; car ceux qui y eurent le plus de part n'étaient pas romains; ils appartenaient, au contraire, aux diverses provinces de l'Italie. Ce furent donc les Italiens, et non les Romains, qui la conçurent et l'exécutèrent. Rome y ajouta l'influence que l'autorité de son nom exerçait sur tout le reste de la péninsule.

Un grand nombre d'italiens les plus distingués dans les divers genres de la littérature se trouvaient dans cette capitale. Plusieurs d'entre eux, indignés contre l'école dominante, formèrent le dessein de la détrôner. Ils cherchèrent à tirer parti surtout d'une circonstance extraordinaire: ils s'appuyèrent de la protection de Christine, reine de Suède, qui s'était établie à Rome à cause de la préférence qu'elle venait d'accorder à la religion catholique. Elle seconda la nouvelle réforme en protégeant plusieurs de ceux

1. *Probablement . . . absurde*: cfr. su Galileo e sulla sua influenza sulla cultura anche letteraria il passo dell'*Histoire littéraire d'Italie* riportato in questo volume a pp. 967 sgg. 2. *celle des Humoristes*: l'Accademia degli Umoristi, fondata verso il 1600 dal patrizio romano Paolo Mancini, alla quale erano ascritti quasi tutti i più illustri letterati contemporanei; sull'orientamento marinistico di essa non esiste che una generica testimonianza del Redi, riportata dal Tiraboschi nella *Storia della letteratura italiana*.

qui l'avaient entreprise, tels que Guidi, Menzini, Filicaia, dont nous avons déjà fait mention, et d'autres dont nous parlerons bientôt. Ils fondèrent l'Arcadie en 1690; mais ceux qui contribuèrent le plus à cet événement, qui devint en quelque sorte national, furent Jean-Vincent Gravina, de Calabre, et Jean-Marius Crescimbeni, de Macerate.

Ce fut un malheur que ces deux littérateurs, qui y avaient le plus coopéré, se brouillassent ensemble; il fut encore plus malheureux que Crescimbeni prévalût sur l'autre, qui certes valait plus que lui et par la nature de ses connaissances et par la sévérité de son goût. Crescimbeni resta le chef des Arcades, et par conséquent le promoteur principal de la réforme, quoique Gravina et ses élèves n'eussent pas cessé d'y contribuer. Bientôt l'Arcadie s'empara de toutes les provinces de l'Italie. Partout on fonda des colonies organisées d'après son exemple, et qui prêchaient son culte et ses lois. En peu de temps tous les littérateurs italiens appartinrent à l'académie des Arcades et suivirent la même impulsion.

Ces académiciens non seulement tâchèrent d'épurer la littérature italienne de la corruption marinesque, mais ils osèrent en même temps ne pas se remettre entièrement sur la route des pétrarquistes, bien que les essais malheureux de la plupart de ceux qui l'avaient abandonnée dussent encore plus l'accréditer. S'étant imposé l'obligation d'imiter les moeurs, les coutumes et les occupations des anciens Arcadiens, ils se trouvèrent engagés à introduire des formes, sinon nouvelles, du moins peu communes. On prit pour modèles Théocrite, Virgile et Sannazaro. On n'entendait plus que des bergers et des poètes bucoliques; et l'Italie se vit bientôt inondée d'églogues, d'idylles, d'anacréontiques et de sonnets pastoraux. Crescimbeni lui-même, voulant peut-être diminuer la foule monotone et ennuyeuse des sonnétistes, proposa les sonnets de Costanzo[1] comme les plus dignes d'être imités. Il ne cessa jamais d'encourager les Arcades et par ses préceptes et par son exemple; mais il n'avait pas assez de talent pour donner plus de goût et plus d'originalité à cette réforme littéraire, ni pour en prévenir ou en empêcher les abus. On pourrait même lui reprocher

1. I sonetti del petrarchista cinquecentesco Angelo di *Costanzo* (1507-1591) erano considerati dal Crescimbeni e dagli Arcadi romani come modelli nella poesia amorosa, in quanto «uni» di concetto e «gravi» di forma.

d'avoir été dirigé par les jésuites, qui certainement ne laissèrent pas échapper l'occasion de répandre, par son organe, leur goût et leurs maximes; ce que n'aurait jamais permis Gravina, qui avait de bonne heure essayé de démasquer, dans son *Hydre mystique*,[1] ces corrupteurs de l'élégance et de la morale.

Ce qu'il faut le plus déplorer, c'est que cette institution dégénéra en cet esprit d'imitation qui l'a rendue aussi insignifiante dans la suite, qu'elle avait été utile dans son commencement. La foule des talens médiocres, voulant et ne pouvant briller comme leurs prédécesseurs, ne firent que répéter ou exagérer ce qu'ils avaient admiré le plus. Il leur arriva ce qui était arrivé, au milieu du XVIe siècle, aux bembistes; car Bembo n'ayant fait que ramener ses contemporains à l'élégance et à la correction de Petrarca et de Boccaccio, il serait injuste de lui imputer la nullité des pétrarquistes dont il fut suivi. On doit de même savoir gré aux premiers Arcades d'avoir détourné leurs contemporains de l'école marinesque, soit en proposant des modèles de style plus corrects, soit en accréditant des formes moins usitées. Il ne faut donc pas confondre ces réformateurs bienfaisans, qui méritent notre reconnaissance, avec la multitude de ceux qui, tout en suivant leurs traces, n'ont fait que se rendre de plus en plus ridicules par la servilité de leur imitation, ou plutôt par la médiocrité de leur esprit.

Malgré les abus que nous avons indiqués, le premier mouvement communiqué à toutes les parties de la littérature ne cessa pas de produire les plus grands résultats. Tandis que les uns s'exerçaient dans la pratique de l'art, les autres cherchaient à mieux déterminer les principes qui devaient la diriger. Ceux même qui s'occupaient de cultiver la langue italienne, continuèrent leurs travaux avec plus d'activité. Les observations qu'on avait faites sur le *Vocabulaire* de la Crusca multiplièrent les efforts et les recherches des académiciens de Florence; et ce grand dictionnaire reparut encore plus riche et moins imparfait qu'il ne l'avait été.[2] Malgré ses améliorations, il trouva un nouvel adversaire dans Jérô-

1. *Hydre mystique*: l'*Hydra mystica, sive de corrupta morali doctrina*, pubblicata nel 1691, è un dialogo satirico fra la Casistica e l'Eresia, alleate per la distruzione della fede cristiana. 2. *ce grand . . . été*: fra il 1729 e il 1738 fu pubblicata la quarta edizione del *Vocabolario* della Crusca, a cui collaborarono il Salvini, il Bottari, il Biscioni e l'Averani.

me Gigli de Sienne, qui, appuyé de l'autorité des écrits de sainte Catherine, entreprit de soutenir la préférence du dialecte siennois.[1] Quoiqu'il portât dans ces discussions plus d'aigreur que de critique, il ajouta un nouvel intérêt à ce genre de recherches philologiques. Il publia aussi une petite *Grammaire* pour accréditer ses innovations.[2] Mais les jésuites, ses ennemis, s'opposèrent à ses réformes, et la *Grammaire* de Salvator Corticelli[3] tint la première place dans ce genre; elle la conserve encore, sinon par sa méthode et par sa précision, du moins par l'exactitude de ses règles et par la correction de son style. Jérôme Rosasco fit jouer à cet écrivain un rôle principal dans ses *Dialogues sur la langue toscane*.[4] C'est là qu'on examine pourquoi l'Italie n'a pas encore un Cicéron parmi ses orateurs; et l'auteur ose attribuer ce défaut à cette servitude qu'il appelle juste et légitime. Cet ouvrage serait encore plus utile si de telles recherches étaient plus fréquentes. Nous pourrions citer plusieurs autres écrivains dans ce genre; l'un d'eux, qui mérite de ne pas être oublié, est Dominique-Marie Manni, auteur des *Leçons de langue toscane*.[5]

D'autres se rendirent plus utiles en appliquant aux matières du goût une critique plus éclairée; Jean-Vincent Gravina, tout attaché qu'il était aux Grecs, fut un de ceux qui portèrent la lumière de la raison dans les objets les plus importans de la poétique et de l'éloquence. Sa *Raison poétique* et son *Traité de la tragédie*[6] peuvent être encore lus avec beaucoup de profit. Le père Thomas Ceva, poète et philosophe à la fois, voulant apprécier les diverses productions de Lemene, apprit à mieux philosopher sur la poésie.[7] Crescimbeni lui-même publia, pour l'avantage de ses Arcades, un

1. *Jerôme Gigli . . . siennois*: allude al *Vocabolario cateriniano* pubblicato nel 1717 da Girolamo Gigli (1660-1722), noto anche per le sue commedie. 2. *Il publia . . . innovations*: le *Regole per la toscana favella*, pubblicate a Roma nel 1721. 3. Le *Regole e osservazioni della lingua toscana*, di *Salvatore Corticelli* (1690-1758), stampate nel 1745. 4. I sette dialoghi *Della lingua toscana* di *Girolamo Rosasco* (1722-1795), pubblicati a Torino nel 1777. 5. Le *Lezioni di lingua toscana*, stampate a Firenze nel 1737 da *Domenico Manni* (1690-1788), noto anche come studioso e imitatore del Boccaccio. 6. Il trattato *Della tragedia*, stampato a Napoli nel 1715. 7. *voulant . . . poésie*: allude alle *Memorie di alcune virtù del signor conte Francesco di Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie*, pubblicate nel 1706, dove è fra l'altro la famosa affermazione (già attribuita al Bettinelli) che «la poesia si può quasi chiamare un sogno che si fa in presenza della ragione».

Traité sur la beauté de la poésie italienne.[1] Le marquis Orsi,[2] en s'occupant de combattre ce que venait de publier le père Bouhours contre les poètes italiens, donna à ses compatriotes occasion de mieux se connaître eux-mêmes ainsi que les étrangers. *La bibliothèque de l'éloquence italienne* et l'*Amintas défendu* de monsignor Fontanini,[3] les divers écrits d'Apostolo Zeno et du marquis Maffei, la *Parfaite poésie* de Muratori lui-même, sont d'une grande utilité pour ceux qui aiment à cultiver la littérature italienne. Il serait superflu de citer les auteurs les plus estimés qui se sont appliqués aux divers objets de la critique littéraire; disons plutôt qu'au lieu d'exposer et de commenter les règles des anciens, comme l'avaient fait leurs devanciers, ils se sont plus particulièrement occupés d'en chercher la raison et d'en relever les principes.

II

Influence de la littérature française. Puristes et néologues. Esprit philosophique dans la théorie et dans l'usage de la langue. Baretti, Beccaria, Bettinelli, Cesarotti, etc.[4]

On ne peut nier l'influence que la littérature française, après les progrès qu'elle venait de faire, exerça sur l'Europe civilisée et principalement sur l'Italie. C'est en général le plus grand avantage que la perfectibilité de l'espèce humaine puisse tirer de la communication réciproque des nations, que cette réciprocité continuelle d'aides et de lumières. Aussi ne faut-il pas regarder comme une chose extraordinaire, ou même honteuse, que les Italiens, après avoir servi d'exemple et de guides aux autres nations, aient à leur tour profité de l'exemple des Français ainsi que de celui des autres peuples. Malgré les disputes qui s'engagèrent, au commencement du XVIIIe siècle, entre les Français et les Italiens pour soutenir leur mérite comparatif, malgré leurs efforts pour

1. I dialoghi *Delle bellezze della volgar poesia*, pubblicati a Roma nel 1712. 2. Il marchese Giuseppe *Orsi* (1652-1733), iniziatore, con le sue *Considerazioni sopra «La maniera di ben pensare»* (1703), della famosa polemica che prende nome appunto da lui e dal Bouhours. 3. La *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini (1666-1736), pubblicata a Roma nel 1726 come terza parte di un'opera su l'*Eloquenza italiana*, fu poi ristampata nel 1753 dallo Zeno con aggiunte e correzioni: mentre l'*Aminta di T. Tasso difeso e illustrato* fu stampato a Roma nel 1700. 4. Dal *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, ed. cit., II, pp. 56-65.

exagérer de part et d'autre leurs qualités et leurs imperfections, les Italiens, tout en voulant combattre leurs adversaires, ne purent en même temps se dispenser de les apprécier et de les imiter, surtout dans les genres où leur prétendue supériorité paraissait plus douteuse.

Ce qui fixa encore davantage l'attention des Italiens, et qui les poussa même à une imitation vicieuse, ce furent plutôt les ouvrages philosophiques que les oeuvres littéraires qui sortaient de la France.[1] Surpris avec raison de la simplicité et de la précision de ce style didactique qu'ils trouvaient si rarement dans leurs ouvrages, et entraînés en même temps par un genre d'idées qui paraissaient plus utiles ou plus piquantes, ils s'attachèrent spécialement à ce nouveau genre de livres. Ils se familiarisèrent tellement avec leur lecture, que les uns contractèrent par habitude, et à leur insu, la manière française, et d'autres cherchèrent même à l'imiter, croyant donner par ce moyen un plus grand intérêt à leurs ouvrages. Ainsi on finit par altérer et dénaturer sa propre langue, et par introduire un style néologique et plus ou moins barbare, qui caractérise les productions littéraires d'une certaine époque. Les mots, les phrases, la tournure, tout était francisé.

Il se forma de là deux partis; l'un tenait pour la pureté de l'ancienne langue des trecentistes, ou du moins de celle qu'on employa au XVIe siècle; l'autre sentait le besoin et l'avantage d'une plus grande précision et d'une élocution plus rapide et plus nerveuse, qu'on cherchait en vain dans la plupart des écrivains du XIVe siècle et surtout du XVIe. Les hommes de ce second parti semblaient prévaloir par la force de leurs raisonnemens et la solidité de leurs connaissances, d'autant que ceux de l'autre, à la correction près, n'offraient aucune de ces qualités. Ils se donnèrent par dérision le nom de *puristes* et de *néologues*; ils se reprochaient les uns l'ignorance de leur propre langue, les autres le vide d'idées; ils avaient chacun tort er raison. Malheureusement ils ne purent s'entendre et se concilier, en combinant la rapidité et le naturel des uns avec la correction et la pureté des autres; chacun, par une sorte de vengeance, se jetait dans l'extrême. Enfin cette division alla si loin qu'on vit souvent des philosophes

1. *Ce qui fixa . . . France*: la polemica contro i danni del «filosofismo» di imitazione francese nella lingua letteraria italiana risale, come si è detto a proposito del Borsa e del Galeani Napione, al Bettinelli.

mépriser la littérature, et des littérateurs à leur tour mépriser la philosophie.

Nous avons tâché de caractériser cette crise littéraire qui, pendant une partie du dernier siècle, a exercé une grande influence sur la littérature italienne. Nous devons en même temps remarquer que si quelques écrivains de l'un et de l'autre parti péchèrent par excès et dans la théorie, et plus encore dans la pratique, l'on doit à ce genre de discussion une sorte d'ouvrages où l'on a cherché à mieux déterminer les droits de la langue et de la pensée. Plusieurs critiques se sont du moins étudiés à les rapprocher de plus en plus l'une et l'autre, et si l'on n'a pas cessé de reprocher à leurs ouvrages quelque imperfection dans la pratique, ils nous en ont bien dédommagés par l'importance de leurs principes et de leurs théories.

Joseph Baretti, qui avait long-temps voyagé et connu de près la France et spécialement l'Angleterre, entreprit de combattre quelques préjugés de sa nation, et parfois même quelques doctrines qui méritaient plus d'égards. Il attaqua ses compatriotes surtout pour ne pas savoir employer un style didactique, propre à exprimer les idées nécessaires, sans les étouffer dans un amas de phrases insignifiantes et d'ornemens superflus. Ce n'est pas ainsi, s'écriait-il souvent, qu'écrivent les nations les plus éclairées; les écrivains étrangers ne s'occupent que d'exprimer le plus clairement leur pensée, et ne perdent pas un temps précieux pour ne rien dire ou pour ennuyer les lecteurs. Baretti donnait lui-même l'exemple d'un style spirituel et concis; mais tout en *fouettant* la foule des grammairiens et des pédans, il y confondit quelquefois des écrivains respectables.[1]

César Beccaria, qu'on célèbre surtout à cause des grands services qu'il a rendus à la législation criminelle, voulut encore être utile à la littérature, et entreprit d'exposer la théorie philosophique du style.[2] Il avait bien compris que la perfection du style doit consister à communiquer le plus grand nombre d'idées avec le moins de moyens possible. Il ne le regardait que comme un instrument de la pensée: tant que l'un ne sert pas fidèlement à l'autre ou qu'il prétend la maîtriser, il ne remplit pas sa destination. Mais préoccupé de l'importance de ses recherches, il ne

1. Voyez son journal « Le fouet littéraire » (S.). 2. *entreprit . . . style*: nelle *Ricerche sulla natura dello stile* (1770).

soigne pas beaucoup sa diction; et peu d'élégance d'une part, et trop d'élévation de l'autre, ont empêché d'apprécier son ouvrage.

On vit dans ce temps un jésuite, Xavier Bettinelli, se jeter dans la même carrière. Il était plus lancé dans la littérature italienne que Beccaria; il maniait la langue encore mieux que lui; il voulut même se montrer philosophe et prit Voltaire pour son modèle, ce qui n'était pas sa vocation. Il traita un grand nombre de sujets; il est souvent superficiel, comme son modèle; sans avoir son esprit, il y apporte néanmoins cet esprit d'examen et de liberté qui devait être d'autant plus utile aux Italiens qu'il était autorisé par un jésuite. D'après les principes de Tassoni, il attaqua ce nombre d'imitateurs qui, exagérant toujours les beautés des autres, ne produisent rien par eux-mêmes; il n'épargne pas même leurs modéles, et spécialement Dante.[1] Convaincu que la perfection des beaux-arts n'est que l'ouvrage de l'enthousiasme, il rejetait tout ce qui pouvait le gêner ou le refroidir.[2] Gaspard Gozzi, un des meilleurs écrivains de son temps, entreprit l'apologie de Dante;[3] il organisa même une troupe d'académiciens, qu'il nomma les *Granelleschi*, pour la défense de ce poète. D'autres attaquèrent les diverses opinions de Bettinelli, qui n'étaient pas assez conformes à leurs préjugés ou à leurs habitudes. Ainsi, ce jésuite se trouva long-temps exposé aux coups de ses adversaires; mais l'exemple de sa liberté ne cessa pas d'être utile et à ses adversaires et à ses partisans.

Celui qui plus que tout autre littérateur italien a tâché de relever la philosophie de la littérature, est sans doute Melchiorre Cesarotti. Connaissant l'esprit des anciens classiques, et surtout des Grecs, ainsi que les besoins de ses contemporains, il sacrifia quelquefois l'un aux autres, mais on ne pourrait lui contester, sans injustice et sans ingratitude, les avantages qu'il a faits à la littérature italienne, surtout en ce qui concerne la critique littéraire, la grammaire et la langue. Son *Essai sur la philosophie des langues* honore l'auteur et l'Italie qui l'ont produit. Il a excédé quelquefois les bornes admises, j'en conviens; mais ses défauts même, qu'on a souvent exagérés et qu'on peut facilement éviter, ne diminuent pas l'importance de la plupart de ses ouvrages philo-

1. *D'après . . . Dante*: allude alle *Lettere virgiliane* (1756). 2. *Convaincu . . . refroidir*: nel trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769). 3. *entreprit . . . Dante*: nella *Difesa di Dante* (1758).

logiques. Le style même, malgré quelques néologismes, brille d'une telle vivacité et de tant de clarté, qu'il se fait lire toujours avec beaucoup d'intérêt. Et qui voudrait relire, aprés les écrits de Cesarotti, les ouvrages de Patrizi, de Mazzoni, de Castelvetro, de Tassoni et de Salviati,[1] quoique plus purs et plus corrects que lui?

Les critiques et les philologues italiens les plus éclairés ont plus ou moins suivi la doctrine de Cesarotti, sans manquer d'en signaler et d'en éviter les abus. Joseph Parini, plus sévère que lui en fait de style, appliqua la même analyse aux principes des belles-lettres et des beaux-arts.[2] Le p. Soave donna aussi à la grammaire italienne une forme plus analogue à la grammaire générale des langues et à la méthode de Locke.[3] En passant sous silence plusieurs autres écrivains subalternes, nous ne pouvons pas oublier François d'Alberti, auteur du *Dictionnaire universel, critique, encyclopédique*,[4] dont le titre seul annonce la hardiesse de son entreprise, comme l'exécution en prouve l'utilité. Il y rectifia et détermina le sens de beaucoup d'anciens mots qu'on n'avait pas encore assez bien expliqués, et il y joignit un grand nombre de nouveaux plus ou moins utiles ou nécessaires, qui manquaient au vocabulaire de la Crusca. Nous ne nous empressons pas d'augmenter la liste des auteurs qui s'adonnèrent à ce genre de critique littéraire et philosophique. Comme elle s'empara de la plupart des productions de cette période, nous nous réservons à faire encore mention de quelques uns de ceux qui ont figuré avec avantage sous d'autres rapports.

1. *Patrizi . . . Salviati*: tutti autori più volte citati e discussi dal Cesarotti nelle opere riprodotte in questo volume, e per i quali si rimanda alle note relative. 2. *Joseph Parini . . . beaux-arts*: allude al trattato postumo *De' principii generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, che però si ispira piuttosto ad un classicismo sensistico che ai principii del Cesarotti. 3. *Le p. Soave . . . Locke*: allude alla *Grammatica ragionata della lingua italiana* (1770). 4. Il *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana*, dell'abate nizzardo *Francesco Alberti* di Villanova, fu stampato a Lucca tra il 1797 e il 1805, e si distingue soprattutto per le larghe registrazioni della nomenclatura delle arti e dei mestieri.

X

Alfieri. Idée qu'il se forma du théâtre. Son système et son but. Un même principe domine son plan, ses caractères, son style et sa versification. Influence de ses tragédies.[1]

Victor Alfieri paraissait né pour toute autre occupation que pour la littérature et la poésie dramatique. Un caprice lui fit esquisser à l'âge de vingt-sept ans,[2] et sans aucune préparation, je ne sais quel drame qu'il nomma la *Cléopâtre*. Ce premier essai, dont bientôt il rougit lui-même, lui fit sentir à la fois le plaisir de la gloire littéraire, sa propre nullité et le besoin d'acquérir l'instruction qui lui manquait. Quoiqu'il se fût consacré si tard à l'étude, il y porta tant de persévérance et d'obstination, que ce qu'il devint dans la suite parut plutôt l'ouvrage de l'étude que du génie. Heureusement il avait reçu de la nature un instinct de fierté et d'indépendance qui lui faisait haïr toute espèce de servitude et de despotisme; et cet instinct se développant en lui à mesure qu'il appréciait l'état politique et littéraire de l'Italie, eut la plus grande influence sur le genre de ses études et de ses travaux.

Nous avons de loin en loin indiqué les imperfections de la littérature italienne. Alfieri ne tarda pas à les connaître et même à les exagérer. Il se déclara principalement contre cet excès de mollesse et de langueur qui s'était communiqué à toutes les branches de cette littérature, et spécialement à la poésie dramatique. Lors même qu'il reconnaissait dans quelques pièces les traces de l'art ou du talent de l'auteur, il ne s'indignait que davantage contre l'abus qu'il en faisait. Celui qui à cet égard mérita le plus sa colère, fut Métastase. Il le regardait comme l'instrument principal de la corruption du théâtre et de l'Italie; il se mit en opposition manifeste avec lui, ou plutôt avec le goût de son siècle et de sa nation; et il conçut un système dramatique tout-à-fait contraire à celui de Métastase et de l'opéra.

Le système du théâtre grec n'était plus applicable au théâtre moderne. Le théâtre français s'était réformé d'après l'esprit et les manières de la cour de Louis XIV. Dans le théâtre anglais et

1. Dal *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, ed. cit., II, pp. 141-59.
2. *à l'âge de vingt-sept ans*: la *Cleopatra* fu rappresentata il 16 gennaio 1775, quando l'Alfieri aveva esattamente ventisei anni.

dans l'espagnol on n'apercevait que des traits de génie jetés comme au hasard, sans plan, sans accord et sans but. En général, on retraçait certains caractères, on remuait certaines passions, mais plutôt pour surprendre et amuser le public au moyen du spectacle, que pour l'améliorer et lui faire sentir le besoin d'un état plus parfait et plus digne de l'homme. Ne se laissant pas entraîner par l'exemple et l'autorité de ses contemporains, Alfieri aperçut leurs défauts au milieu de leurs qualités, et il se proposa de rendre à la tragédie cette dignité que lui avaient donnée les Grecs, et de la consacrer aux intérêts de son siècle et de son pays. Il espérait, par ce moyen, secouer et réveiller un peuple assoupi et dégénéré, et lui redonner en quelque sorte le caractère qu'il avait perdu. C'est dans cet esprit qu'il composa principalement la *Virginie*, la *Conjuration des Pazzi*, le *Timoléon*, les deux *Brutus*, l'*Agis* et même tous ses autres ouvrages, où il vise toujours, soit directement soit indirectement, au grand but qu'il s'était proposé.

Il a pris ses sujets dans l'histoire ancienne et même dans celle du moyen âge, non pour nous faire connaître ce qu'y cherchent l'antiquaire et le savant, mais pour y trouver des personnages et des événemens qui pussent le mieux remplir ses intentions. Aussitôt qu'il les avait rencontrés tels qu'il les désirait, il les transportait dans un monde idéal où ils prenaient une forme plus imposante et plus parfaite. On voit, par exemple, cette sorte de transformation ou plutôt d'élévation dans tous les personnages de la *Sophonisbe*, quoique l'auteur n'ait pas négligé de respecter leur caractère historique et fondamental. Il n'altère point les circonstances principales et solennelles que l'histoire a consacrées, et qui sont généralement connues; mais il écarte, il déprécie même tous les autres accidens historiques et minutieux qui n'auraient pas assez contribué à l'effet qu'il veut produire, ou auraient même détourné l'attention de ce dont il veut uniquement nous occuper. Il ne se perd jamais dans la description savante et pédantesque de ce qu'on nomme les couleurs locales et du temps, comme cet artiste qui s'occupait plutôt des cheveux de sa statue que des traits de sa physionomie et de son caractère. Il indique à peine ce genre de circonstances qui intéressent moins le poète que l'historien, ou à peine les emploie-t-il tant qu'elles sont nécessaires au développement de l'action, comme il l'a fait sur-

tout dans la *Virginie* et dans le *Saül*. Son objet principal est d'élever la caractère et les passions des personnages qu'il met en oeuvre, et pour ainsi dire de les placer au-dessus du niveau de l'espèce humaine, ou plutôt de la génération actuelle. Et où pourrait-on trouver le modèle de son Antigone, de Raimond,[1] de Timoléon, des Brutus? L'auteur enfin s'était lui-même aperçu qu'il avait écrit pour un peuple à venir tout autre que celui au milieu duquel il vivait.

On accuse pourtant Alfieri d'avoir présenté la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'il la désirait ou qu'il l'imaginait.[2] Mais si l'on fait tant d'efforts pour améliorer l'espèce humaine, pourquoi ne serait-il pas permis au poète d'imaginer cet état de perfection à venir ou possible, après lequel tout homme devrait aspirer? La seule chose qu'on peut avec raison reprocher à Alfieri, c'est d'avoir mêlé un peu trop de sa trempe dans la refonte de ces êtres qu'il a voulu nous représenter. Il paraît quelquefois leur inspirer sa propre pensée plutôt que de relever la leur, ce qui semble jeter une teinte un peu uniforme, surtout dans certains personnages. Mais comme il s'agit d'un sentiment noble et généreux, tel que la haine la plus juste de la tyrannie et le mépris le plus profond de la servitude, on peut lui pardonner volontiers cette sorte d'imperfection.

Ce qui est, selon nous, moins tolérable, c'est d'avoir présenté les tyrans et tous les scélérats sous une forme trop hideuse et trop détestable. Il ne s'aperçut pas, ou que très tard, que cette espèce d'exagération, en nous frappant d'indignation et d'horreur, nous indispose en même temps contre le reste de la pièce qui nous offre un objet si rebutant; car on ne peut s'intéresser long-temps à la vue de ces êtres dont l'aspect nous repousse et nous refroidit. Cependant on rencontre aussi, dans les tragédies d'Alfieri, des tyrans et des scélérats dont le caractère est non moins original que d'un grand effet. Tels sont, sans doute, ce Philippe II, aussi inquiet que cruel; Égiste,[3] toujours méditant sa vengeance, et que

1. *Raimond*: Raimondo, il personaggio a cui è affidato il ruolo di eroe della libertà nella *Congiura dei Pazzi*. 2. *On accuse . . . l'imaginait*: accuse di questo tipo aveva formulato, fra gli altri, Giovanni Carmignani nella sua *Dissertazione accademica sulle tragedie di V. Alfieri* (1806). 3. *Égiste*: Egisto, personaggio dell'*Agamennone* e dell'*Oreste*, così come Clitennestra, ricordata subito dopo.

les dangers et les obstacles rendent encore plus persévérant dans son projet; Clytemnestre, luttant entre les intérêts de son fils et ceux de son adultère complice; et ce Saül, dont il a fait une victime de sa propre jalousie et de ses remords, et qui dans l'accès de sa fureur ne cesse pas de mériter notre compassion.

Ce type de perfection idéale pourrait aussi nuire aux personnages dont les malheurs et les vertus sont destinés à nous intéresser à leur sort. En les sublimant trop, on risque sans doute d'affaiblir tout rapport entre eux et nous, et de tarir ainsi l'unique source de la terreur et de la compassion, qui doivent être les ressorts dominans de l'effet tragique.[1] Il est vrai qu'aucun poète n'a élevé le caractère de ses personnages autant que l'a fait Alfieri; mais, quelque élévation qu'il leur ait donnée, il n'a jamais détruit le fond de la nature humaine. Quelles que soient leur condition ou leur vertu, ils ne cessent jamais de souffrir; ils souffrent même davantage lorsqu'ils sont obligés de cacher ou de réprimer leurs souffrances. Ces souffrances mêmes sont encore plus cuisantes lorsqu'elles accablent des êtres entourés de l'éclat du pouvoir et de la fortune. En effet, qui pourrait retenir ses larmes à la vue d'Isabelle,[2] d'Antigone, d'Octavie et de Sophonisbe? En écoutant Pérez, le seul ami de Carlos, parmi une foule de courtisans, ou Icilius,[3] Timoléon, Raimond, Brutus, qui tous sacrifient aux intérêts de leur patrie leurs affections privées les plus tendres, qui pourrait rester indifférent, et ne pas partager leur patriotisme et leurs sentimens? Il faut être vraiment préoccupé de l'esprit de partialité le plus ridicule pour ne pas admirer et aimer à la fois les personnages vertueux des tragédies d'Alfieri.

Après avoir déterminé l'action et les caractères qui doivent la développer, le poète, visant à son but, la dépouille de tous les ornemens accessoires et épisodiques qu'il regardait comme superflus et défavorables à l'impression principale qu'il voulait produire. Ainsi la construction de ses tragédies est la plus simple et la plus suivie; c'est l'action même qui se présente dans ses époques progressives, les plus éclatantes et absolument nécessaires à son développe-

1. *la terreur . . . tragique*: secondo la teoria esposta nella *Poetica* di Aristotele, e accolta ancora da quasi tutta la speculazione estetica settecentesca. 2. *Isabelle*: Isabella, personaggio del *Filippo*, come Perez e Carlo, nominati nel periodo seguente. 3. *Icilius*: Icilio, personaggio della *Virginia*.

ment. Il trouve tant d'importance dans l'événement principal, dans les caractères et plus encore dans les motifs qui le préparent et le font éclater, qu'il ne cherche pas d'autres ressorts pour exciter et soutenir l'attention des spectateurs. Les coups de scène, les surprises, les reconnaissances et d'autres moyens pareils, dont les autres poètes font tant d'étalage dans leurs tragédies, Alfieri ne les admet point dans les siennes, s'ils ne sont pas commandés par la nature même du sujet, ainsi que dans l'*Oreste* et dans la *Mérope*. Il proscrit même toutes personnes subalternes et tout confident, qui ne peuvent ni ne doivent prendre aucune part aux intérêts graves ou mystérieux des personnages principaux.

En considérant ce système dramatique en abstrait, il paraît d'abord trop sec et trop mesquin; et il l'est en effet pour ceux qui ne savent pas tirer du fond même du sujet tout ce qu'il faut pour intéresser les lecteurs. Sophocle n'eut besoin, dans son *Philoctète*, que d'un écueil et de trois personnages, savoir: Philoctète, Néoptolème et Ulysse, pour achever une de ses tragédies les plus remarquables. Alfieri trouvait de même dans la simplicité de ses sujets une telle richesse et une telle variété d'élémens, que la matière ne lui manqua jamais. Sous ce rapport, son *Timoléon*, tragédie qui n'a pas plus de quatre personnages, peut être regardé comme un chef d'oeuvre. Ce qui prouve encore plus l'éloquence inépuisable de ce poète, c'est que dans le cours de chacune de ses pièces on ne rencontre pas la plus légère répétition; et cependant elles ont beaucoup plus d'étendue que les tragédies des autres tragiques, si l'on compare tout ce qu'il fait dire au petit nombre de ses personnages avec ce que les autres font dire aux seuls personnages principaux de leurs tragédies. Il puise dans le fond de leur caractère tout ce qui lui est nécessaire pour le développement de sa pièce. A l'exemple de Tacite et de Machiavelli, il pénètre dans les détours les plus secrets du coeur humain avec une sagacité qu'aucun poète tragique n'avait portée si loin. On peut se convaincre aisément de cette vérité, en comparant le Philippe, l'Égiste et la Clytemnestre d'Alfieri avec les mêmes personnages que les autres tragiques ont mis sur la scène en traitant les mêmes sujets.

Malgré la richesse de pensées et de sentimens qu'on admire dans les tragédies d'Alfieri, son dialogue est des plus rapides et des plus serrés: les interlocuteurs ne disent que ce qui est nécessaire;

ils font même sentir plus qu'ils ne disent. On s'étudiait auparavant à contrefaire ces traits vibrés qui se pressent l'un l'autre dans quelques scènes des tragédies grecques, et dont Sénèque a si souvent abusé. Alfieri les aperçut d'abord dans les pièces attribuées à ce poète latin, et sentit aussitôt le parti qu'il en pourrait tirer: il semble les employer ordinairement sans effort. Quoique souvent profonds et inattendus, il les fait ressortir avec tant d'à-propos qu'ils semblent dictés par la nature et non recherchés par l'art. On a tant loué le «C'est moi»[1] de Médée, et le «Qu'il mourût»[2] du vieil Horace, de Corneille; mais combien de ces traits, aussi simples qu'énergiques, ne sont-ils pas prodigués dans les tragédies d'Alfieri? On n'y trouve pas de ces reparties oiseuses et de ces tirades rhétoriques qui suppléent ailleurs à la stérilité de la pensée; tout est si lié, si pressant, si actif qu'il ne laisse point apercevoir le vide d'action qu'on rencontre quelquefois, comme dans la *Conjuration des Pazzi.* L'action ne commence dans cette pièce qu'au troisième acte; mais qui voudrait se passer des deux actes précédens, surtout des scènes où Raimond fait éclater sa haine contre la tyrannie des Médicis, tandis que son vieux père, non moins ennemi des tyrans que lui, conseille la prudence et la circonspection?

Dirigé par le même esprit, Alfieri ne put tolérer ce style et cette versification ou trop lâches, ou trop lyriques, et plus ou moins efféminés, qui déparaient les tragédies précédentes. Tout admirateur qu'il était de Petrarca, il croyait qu'il avait tant soit peu dépouillé sa propre langue de la force que Dante lui avait imprimée. Il entreprit de former son style sur celui de ce grand poète, qui lui semblait le plus dramatique de tous, et qui nous fait encore verser des larmes sur les malheurs de Françoise de Rimini, du comte Ugolin, de Mainfroi et de tant d'autres. Au reste, il ne faut pas croire que le style d'Alfieri soit entièrement dépouillé de toutes sortes d'ornemens poétiques; il s'est permis ceux qu'il jugeait les plus propres à son genre. Que l'on compare les

1. «*C'est moi*»: nella scena V del I atto della *Médée* la protagonista, alla domanda di Nérine: «Dans un si grand revers que vous reste-t-il?», risponde: «Moi. / Moi, dis-je, et c'est assez». 2. «*Qu'il mourût*»: così risponde il vecchio Horace, nella scena VI dell'atto III dell'*Horace*, alludendo al figlio che egli ritiene vilmente fuggito di fronte ai Curiazi. Sia questa frase che la precedente si trovano spesso citate nella critica settecentesca come esempi di «sublime».

trois premiers vers qu'Isabelle prononce dans la première scène de *Philippe*, avec les trois ou quatre qui les suivent, et, si l'on est capable de saisir les nuances du style poétique, on apprendra tout d'abord quel est l'art et le talent de l'écrivain dans cette partie si délicate et si difficile.[1] Quels tableaux pittoresques ne nous offrent pas la plupart de ses pièces? Et sans parler du *Saül*, qui est si riche en ce genre de beautés, nous en trouvons souvent de semblables dans ses premières tragédies, où le système de l'auteur était encore plus austère: tels sont le récit qu'Antigone fait à Argie de la mort de Jocaste, sa mère, et de l'état déplorable d'Oedipe, son père;[2] la description de l'ombre d'Agamemnon qui poursuit Clytemnestre, et des jeux olympiques, dans l'*Oreste*;[3] et les fantômes qui agitent Oreste, dans cette même tragédie, à la vue du tombeau de son père;[4] etc.

Ce qu'Alfieri travailla et soigna le plus, fut sa versification. Il voulut s'en former une qui fût plus propre à faire déclamer que chanter. Il parvint à créer un rhythme grave et sévère et en même temps imitatif et passionné, capable de rendre et d'exprimer les nuances les plus délicates de la passion et du sentiment. Ses premiers essais furent une espèce de scandale pour ceux dont l'oreille était accoutumée aux vers coulans et voluptueux de Métastase. Alfieri, qui ne se laissa jamais détourner de son entreprise par les vains cris des critiques, ni par les difficultés qu'il éprouvait lui-même, persista dans son projet, réa-

1. «Desio, timor, dubbio ed iniqua speme, / fuor del mio petto omai. Consorte infida / io di Filippo, di Filippo il figlio / oso amar, io? . . . Ma chi 'l vede, e non l'ama? / Ardito umano cor, nobil fierezza, / sublime ingegno, e in avvenenti spoglie / bellissim'alma . . . Ah! perché tal ti fero / natura e 'l cielo?», etc. (S.). Cfr. *Filippo*, atto I, scena I, 1-8. 2. «Compier l'orrendo fratricidio appena / vede Giocasta, ahi misera!, non piange, / né rimbombar fa di lamenti l'aure: / dolore immenso le tronca ogni voce», etc.; «. . . Oh se tu visto / lo avessi! Edippo misero!», etc. (S.). Cfr. *Antigone*, atto I, scena III, 133-5 e 162-3. 3. «Dal punto in poi quel sanguinoso spettro / e giorno e notte orribilmente sempre / su gli occhi stammi. Ov'io pur mova, il veggo / di sanguinosa striscia atro sentiero / precedendo segnarmi: a mensa, in trono / mi siede a lato», etc.; «Feroce troppo, impaziente, incauto, / or della voce minacciosa incalza, / or del flagel, che sanguinoso ruota, / sì forte batte i destrier suoi mal domi, / ch'oltre la meta volano», etc. (S.). Cfr. *Oreste*, atto I, scena II, 73-8; e atto IV, scena II, 59-63. 4. «. . . Io 'l vidi, / sì, con questi occhi io 'l vidi. Ergea la testa / dal negro avello: il rabbuffato crine / dal viso si togliea con mani scarne», etc. (S.). Cfr. *Oreste*, atto II, scena II, 244-7.

lisa le type qu'il avait conçu du rhythme tragique, et obligea les Italiens à le reconnaître et l'apprécier. Il n'a pas cette mélodie qui, par l'excès de sa facilité, devient souvent monotone et finit par nous fatiguer; mais en lui ôtant cette mélodie en apparence si éclatante et devenue trop commune, Alfieri lui donna une variété inépuisable de sons, d'hémistiches, de cadences et d'enjambemens qu'on n'avait employés, depuis Dante jusqu'à lui, que quelquefois ou par hasard. Malgré la richesse de ces élémens métriques et tout expressifs, qu'il a mis en usage avec tant d'art, quelques étrangers se sont plu à apprendre aux Italiens que cette versification est faite pour déchirer les oreilles.[1] Tout en respectant la délicatesse des oreilles de ces étrangers, nous aimons mieux encore respecter le goût de Parini, de Cesarotti, de Calsabigi[2] et de tous les italiens qui ont reçu une impression toute différente des vers d'Alfieri.

Nous n'avons fait jusqu'ici qu'indiquer les qualités selon nous les plus remarquables des tragédies de ce poète; nous ne prétendons cependant pas soutenir qu'il n'ait point quelquefois excédé les bornes et abusé de ses principes et de sa méthode. Il eut assez de supériorité et de franchise pour avouer lui-même plusieurs de ses défauts et en corriger quelques uns. Nous avouons toutefois qu'il lui en reste encore, et qu'on les a même outrés; car il est plus facile d'imiter ses défauts que ses qualités.

Les tragédies d'Alfieri ont exercé plus qu'on ne le pense une grande influence sur l'esprit des Italiens et de leur littérature. Il a contribué plus que tout autre écrivain à l'éducation de cette génération nouvelle qui était l'objet de ses soins. Elle se forme et se développe d'après ses maximes. Alfieri lui-même a eu le temps de s'assurer, avant que de mourir, de l'impression générale et toujours croissante qu'il venait de faire sur ses compatriotes. Ça a été sans doute la récompense la plus honorable qu'il ait pu espérer de son entreprise, comme c'est pour nous la preuve la plus incontestable de l'intérêt qu'offrent ses productions. Ceux mêmes

1. [A. W.] Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, leçon IX (S.). 2. In realtà i giudizi del Parini (nel sonetto *Tanta già di coturni* e nell'ode *Il dono*), del Cesarotti (nella lettera all'Alfieri del 25 marzo 1785 intorno all'*Ottavia*, al *Timoleone* e alla *Merope*, nelle *Opere*, XXXVI, Firenze, Molini, Landi e C., 1811, pp. 286-331; e in quella al Carmignani, riportata in questo volume a pp. 557-8), e del Calzabigi (nella nota lettera all'autore) sono tutt'altro che privi di riserve sulla durezza della versificazione alfieriana.

qui s'étaient d'abord déclarés contre sa méthode, ont fini par s'en approcher de plus en plus.[1]

SEPTIÈME PÉRIODE (ÉPOQUE ACTUELLE)

I

Épilogue des périodes précédentes. Esprit et tendance de la période actuelle.[2]

Le tableau que nous venons d'esquisser de la littérature italienne, depuis son origine jusqu'à nos jours, est sans doute le plus rapide et peut-être le moins inexact, au égard aux étroites limites entre lesquelles il a fallu le renfermer. Quel qu'il soit, nous l'avons vue cette littérature si riche, et qui a tant brillé pendant plusieurs siècles, incertaine dans son obscure et longue enfance, et ne déployant dans sa première période qu'à peine quelques germes de ce qu'elle devait produire dans la suite. C'est Dante qui, dans la période suivante, semble la créer tout à coup, et donner à la langue et à la poésie un caractère de force et de concision que Petrarca et surtout Boccaccio ont plutôt atténué que suivi. Conçue d'abord et presque élevée au sein de la liberté, on voit la littérature italienne se diriger de plus en plus vers la mollesse et la complaisance, et, pendant la troisième période, menacée d'envahissement par la littérature latine, qui semble renaître en Italie et regagner son ancien empire. Ce sont surtout les Médicis qui donnent à la quatrième période un nouvel essor; cultivant les lettres et favorisant ceux qui les cultivaient avec eux, ils relèvent la littérature nationale, qui, tout en marchant sur les traces des anciens, se prête de plus en plus au plaisir et au pouvoir de ses protecteurs. De là cette nuée d'écrivains plutôt élégans que solides, et qui, au lieu d'élever l'âme, ne font que flatter l'imagination. Cette sorte d'élégance et de correction dégénère peu à peu en un luxe d'esprit, en un style faux et ampoulé qui, accrédité par Marini, domina le Parnasse italien pendant la cinquième période. On voulait s'affranchir du joug d'une imitation

1. *Ceux mêmes . . . plus*: allude ad Alessandro Pepoli e a Giovanni Pindemonte, di cui passa a parlare subito dopo. 2. Dal *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, ed. cit., II, pp. 185-97.

servile, et l'on tomba dans une espèce d'anarchie littéraire. Ce désordre fait enfin sentir la nécessité de concilier le mieux possible une sage liberté avec une imitation plus ou moins libre. La sixième période débute en renversant l'école marinesque; et donnant lieu à plusieures réformes ou tentatives en divers genres de littérature, elle se fait remarquer principalement dans l'art dramatique, grâce à Métastase, Goldoni et Victor Alfieri.

En parcourant cette dernière période, nous n'avons pas signalé quelques uns de ses écrivains qui, ayant contribué à sa gloire, ne cessent pas encore d'illustrer la période actuelle. Nous avons jugé plus convenable de ne pas faire mention des auteurs vivans. Comme ils n'ont pas achevé leur carrière littéraire, nous laissons à ceux qui s'occuperont après nous de la revue de cette période, la tâche importante de leur rendre une justice plus complète et moins suspecte de partialité qu'il ne nous serait permis de l'espérer de nous-mêmes. Nous chercherons néanmoins à donner quelque idée de l'état et de la direction de la littérature italienne dans cette époque et à montrer par quelles opinions et par quels efforts elle manifeste l'esprit qui l'anime dans ce moment, et par quels différens moyens on vise au même but.

Sans rappeler les causes et les événemens qui ont poussé l'esprit humain vers l'état où il se trouve aujourd'hui, il est incontestable que les objets et les idées dont il est occupé, lui font éprouver des besoins et des sentimens tout nouveaux, qui l'obligent à chercher de nouveaux moyens pour les satisfaire. De là cette espèce d'inquiétude qui agite et tourmente les hommes de nos jours. Ne trouvant au milieu d'eux que de vieux ressorts presque usés et peu propres à seconder leurs vues, ils se montrent mécontens de tout ce qui est ancien, et ne soupirent qu'après tout ce qui leur paraît neuf. Ce mouvement général se manifeste surtout dans le domaine des lettres et des arts, dans lequel il ne rencontre ou ne craint pas autant de périls et d'obstacles que dans celui des sciences morales et politiques. Par la même raison, il se fait encore plus sentir dans l'Italie, où la défense absolue de traiter aussi complètement ces dernières sciences qu'on le fait chez d'autres nations, oblige les Italiens de se dédommager en quelque sorte par un tout autre genre de discussions et de travaux littéraires, dans lequel ils peuvent au moins s'exercer impunément. C'est pour cela que l'Italie a été toujours inondée de cette

foule d'antiquaires, de rhéteurs, de grammairiens et de glossateurs qui, toujours prêts à se combattre, se montraient d'autant plus insolens les uns envers les autres, qu'ils étaient humbles et vils envers leurs protecteurs. Les disputes scandaleuses qui partagérent les savans du XVe siècle et les littérateurs du XVIe, prouvent assez que c'était un moyen de distraction ou de gloire pour des esprits qui n'en avaient point d'autre qui pût les occuper utilement et leur donner un éclat durable. Ils servaient en même temps, comme les anciens gladiateurs, de spectacle à leurs despotes, tandis qu'un nombre plus grand encore de versificateurs et de poètes les berçaient de leurs flatteries. Bien que les Italiens de nos jours éprouvent à cet égard le même besoin que leurs prédécesseurs, ils rougissent de ce genre d'adulations et de débats acrimonieux également flétrissans, et lors même qu'ils renouvellent les mêmes recherches et les mêmes discussions, ils ne songent plus à se faire remarquer que par la manière de les envisager et par la nature des principes dont ils font usage. Leur littérature est devenue plus utile et plus grave. Ces discussions mêmes, qui paraissaient jadis si stériles, ont quelque chose de plus réel et de plus important; en un mot, tout annonce le besoin qu'ils éprouvent d'une amélioration générale, et les efforts qu'ils font pour en obtenir au moins quelque partie.

Nous pourrions confirmer ce que nous venons d'avancer, en citant divers ouvrages qu'on a publiés depuis quelques années en Italie, et qui, s'ils n'ont pas égalé ceux qui les ont précédés dans la même carrière, prouvent des intentions plus nobles et un intérêt plus général et plus relevé. La plupart des poètes dédaignent de célébrer des sujets et des personnages qui les avaient pendant si long-temps avilis; et malheur à ces rimeurs misérables qui ne cessent pas de faire trafic de leurs vers! ils sont généralement méprisés. Depuis Alfieri, aucun poète tragique ne s'est montré au théâtre que pour mettre en évidence des événemens et des vérités qui nous font mieux connaître la condition de l'homme, des peuples et de leurs gouvernans. La comédie, d'après l'exemple de Goldoni, nous fait aussi apprécier les diverses classes de la société;[1] et les dernières productions de ce genre, soit graves soit plaisantes, ne font plus sentir le besoin d'en revenir

1. *La comédie . . . société*: ritengo che alluda in particolare alle commedie del Giraud e del Nota, da lui lodate nel *Saggio storico critico della commedia*

à citer les comédies ou farces de Gozzi, d'Avelloni, de Gualzetti ou de Federici.[1] On admire de nouveaux cantiques où le coloris de Dante et le ton des prophètes ont donné une forme antique et surprénante aux événemens les plus récens et les plus connus.[2] Divers poèmes épiques ont paru en même temps; et bien qu'ils soient loin d'atteindre la majesté du style de Tasso et la perfection de son plan, leurs auteurs font preuve souvent d'un meilleur esprit.

La poésie lyrique, ne trouvant pas ici-bas des héros dignes de ses chants, les a cherchés, loin de nous, dans le ciel, et a célébré les vertus qui les ont produits; elle s'est enrichie de quelques odes et de quelques hymnes qui honorent la patrie et la religion qui les ont inspirés.[3] Nous pourrions citer aussi des épîtres et des sermons qui renferment la morale la plus pure ou la satire la plus spirituelle. On ne peut plus reprocher aux muses italiennes leur peu de sensibilité; elles se plaisent depuis quelque temps à visiter les sépulcres de leurs enfants, et nous engagent à verser des larmes et des fleurs sur les cendres de l'ami qui n'est plus, ou du citoyen qu'on a injustement oublié. Un esprit encore plus philosophique s'est emparé de ce genre de poésie proprement instructive, où l'on désirait plus d'exactitude et plus d'importance. Les con-

italiana (1829), nella prefazione (1829) alle commedie scelte del Giraud, e altrove. 1. Delle *Fiabe* di Carlo *Gozzi* il Salfi dà un giudizio assai severo in altre pagine del *Résumé* (II, pp. 126-9), dove, pur riconoscendo all'autore «les qualités de son style et de son esprit», definisce le *Fiabe* «pièces les plus romanesques et les plus absurdes»; e «mélange de scènes tantôt écrites et tantôt improvisées, le genre comique et le tragique, le plus bouffon et le plus sérieux, les métamorphoses et les prodiges de toutes sortes». Francesco Antonio *Avelloni* (1756-1837) e Camillo *Federici* (1749-1802) furono i più applauditi autori teatrali degli ultimi decenni del Settecento; mentre Giacomo Antonio *Gualzetti* si ricorda per una trilogia drammatica tratta dal *Conte di Commingio* del d'Arnaud. 2. *On admire . . . connus*: allude certamente al Monti, per il quale il Salfi, malgrado ne disapprovasse alcuni atteggiamenti politici, nutrì sempre ammirazione e rispetto. Già nell'articolo citato *Du génie des Italiens* aveva scritto, per esempio, a proposito della *Bassvilliana*: «sans adopter certains principes que l'auteur a cru devoir professer dans son poème, on ne saurait s'empêcher d'y reconnaître beaucoup d'éclat dans les images, de noblesse dans les pensées, d'intérêt dans les récits, d'harmonie dans les vers, de précision dans le style: qualités suffisantes à donner à cet ouvrage une réputation durable» (cfr. «Revue encyclopédique», IV, 1819, p. 159). 3. *La poésie . . . inspirés*: penso che alluda alle liriche del Monti e forse anche agli *Inni sacri* e al *Cinque maggio* del Manzoni.

tes, les fables, les poésies les plus légères, qui ne semblaient destinées qu'à un simple amusement, ou même à la licence, cherchent maintenant à réveiller et à nourrir des maximes et des sentimens plus utiles ou plus convenables. Dans les traductions même qu'on vient de refaire des classiques grecs ou latins, on a réussi à faire sentir encore mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici l'importance de ces traits et de ces souvenirs pleins de sens et de vie; et en nous familiarisant de plus en plus avec Homère, Sophocle et Pindare, on apprend davantage qu'il n'y a point de poésie véritable, si elle n'est animée d'aucun intérêt national. On n'a pas manqué en même temps de profiter des nouvelles richesses des étrangers; et divers chefs-d'oeuvre des littératures française, anglaise et allemande ont été successivement traduits et naturalisés.

La prose, ainsi que les divers genres poétiques, s'est fait aussi distinguer en divers genres. L'histoire, soit civile soit littéraire, lors même qu'elle s'est présentée sous une forme ou trop simple ou trop ornée, n'a point hésité à nous exposer des faits et des vérités qu'on n'avait pas encore si franchement décelés, et à chercher les principes et les causes des événemens, ainsi que leurs résultats les plus importans. Quelques ouvrages qui se font remarquer dans la foule des écrits de ce genre, suffisent pour prouver que c'est l'occasion et non l'éloquence qui manque aux Italiens. Comme l'analyse a rendu la synthèse encore plus précise et plus claire, le style didactique a ajouté aux sciences un coloris plus propre et plus attrayant; il s'est dépouillé d'une partie de ces ornemens superflus dont il se montrait auparavant surchargé, et a pris des couleurs plus simples et en même temps plus distinctes. De même que la littérature se prête aux progrès de la philosophie, celle-ci s'enrichit à son tour de ses lumières et de ses méthodes.

Ce qui prouve encore davantage ce que nous venons d'énoncer, c'est cette guerre obstinée qu'on fait depuis quelques années aux partisans de l'Académie de la Crusca. Bien qu'ordinaire dans l'Italie dès la naissance de cette académie jusqu'à Cesarotti, bien qu'animée de cette chaleur qui se mêle toujours à ce genre de débats, elle se distingue aujourd'hui par l'esprit de modération qui dirige la plupart des combattans, et par les nouveaux avantages qu'en tirent la langue et la littérature italienne. Nous pouvons

ici rendre justice à Jules Perticari,[1] à ce littérateur républicain, qui aurait sans doute ajouté à la culture et à la gloire littéraire de son pays, si une mort précoce ne nous l'eût enlevé: c'est lui qui, formé d'après les principes de Cesarotti,[2] et plus réservé que lui en fait de correction, a communiqué une direction nouvelle aux recherches sur l'origines et la propriété de la langue italienne, ainsi que sur le caractère et le mérite des écrivains qui ont le plus contribué à sa perfection. Il a légué son esprit à ses nombreux élèves, qui, conduits par un chef digne d'eux,[3] paraissent soutenir plutôt les droits de la nation que ceux du langage. Ils semblent combattre contre cet esprit de municipalité littéraire qui a tant contribué à nourrir en même temps ces divisions politiques, causes éternelles de la faiblesse et de la honte de l'Italie. Ils veulent être au moins libres et indépendans dans l'exercice de leurs talens et de leur littérature: ils dédaignent et abhorrent tout despotisme littéraire; en un mot, ils ne veulent reconnaître d'autre autorité que celle de la raison.

Qu'on ne prenne pas ces légères indications pour des assertions vagues et exagérées; elles sont l'expression la plus fidèle de plusieurs ouvrages qui ne sont point inconnus aux étrangers qui cultivent la littérature des Italiens. Partout on y aperçoit les traces de cet esprit philosophique et de cet intérêt national qui caractérisent et distinguent leur littérature actuelle de celle de leurs devanciers. Mais ce qui mérite particulièrement notre attention, c'est cette école nouvelle,[4] originaire de l'Espagne et de l'Angleterre, qui, s'étant spécialement emparée de l'Allemagne, fait tous ses efforts pour envahir tout le reste de l'Europe civilisée. Elle semble imposer d'autant plus qu'elle affecte les vues et les principes les plus analogues aux besoins et à l'esprit du siècle. On avait déjà bien souvent déclamé contre l'abus ou l'excès de l'imitation des anciens, et

1. Il rilievo in cui è posto il *Perticari* si spiega, oltre che per coincidenze di gusto letterario, anche col fatto che il Salfi lo aveva personalmente conosciuto, e in particolare si era trovato con lui e con Guglielmo Pepe a Senigallia, in una sosta del suo viaggio verso Napoli nel luglio del 1814 (cfr. C. NARDI, *La vita e le opere di F. S. Salfi*, cit., p. 71). Del Perticari il Salfi scrisse anche il necrologio per la «Revue encyclopédique», XI (1821), p. 409. 2. *formé . . . Cesarotti*: in verità non si può affermare che le teorie linguistiche del Perticari siano uno sviluppo diretto di quelle del Cesarotti; l'unico punto di contatto è la comune battaglia contro la tirannia della Crusca. 3. *un chef digne d'eux*: allude forse al Monti stesso, sopravvissuto al genero. 4. *cette école nouvelle*: la scuola romantica.

l'on avait commencé par renverser ces idoles de la république des lettres, pour délivrer de leur joug leurs admirateurs aveugles et superstitieux. On a vu, à l'epoque où Telesio, Campanella, Bruno, Sarpi et Galileo attaquaient l'autorité d'Aristote en philosophie, Muzio, Castelvetro, Tassoni[1] et tant d'autres l'attaquer de même en littérature, et cela bien avant Perrault et consorts.[2] Nous avons observé ailleurs que Marini et ses partisans ne tenaient qu'à leurs maximes. Il faut avouer cependant qu'aucun de ces critiques n'a renouvelé cette sorte de guerre ou de révolution littéraire avec autant de hardiesse et de suite que les romantiques de nos jours.

1. A Girolamo *Muzio* critico è dedicato nel *Résumé* uno spazio relativamente ampio (I, pp. 269-70); mentre le opere critiche del *Castelvetro* e del *Tassoni* vi sono appena ricordate (I, p. 346, e II, p. 37). Ma per quest'ultimo il Salfi pensava forse alla più ampia trattazione fattane nella continuazione dell'*Histoire* del Ginguené (XIII, pp. 464-5; e XIV, pp. 114-21). 2. *Perrault et consorts*: allude alla «querelle des anciens et des modernes», provocata appunto dal Perrault (cfr. la nota 1 a p. 81).

I

Notice sur Ugo Foscolo.[1]

La littérature italienne vient de perdre un de ses principaux ornemens. M. Ugo Foscolo est mort à Londres, le 11 septembre[2] dernier, d'une hydropisie qui le tourmentait depuis près de deux ans, et que paraissent avoir augmentée sa manière de vivre et ses travaux littéraires. Foscolo était né à Zante, vers l'année 1773.[3] Doué d'une imagination ardente et d'un esprit indépendant, il ne put se contenter de la sphère étroite et obscure de sa patrie et des îles Ioniennes dont elle dépend. Impatient d'étendre ses connaissances, il se rendit à Venise. Après avoir quelque tems erré, sans dessein et sans but, sur les bords de l'Adriatique et dans quelques villes d'Italie, il s'arrêta à Padoue et suivit un cours de Cesarotti. Ce professeur célèbre avait le talent de communiquer à ses élèves une véritable passion pour une littérature à la fois fondée sur le goût des anciens, affranchie de préjugés et d'entraves, et propre à satisfaire aux besoins des mo-

La «Revue encyclopédique» fu fondata nel 1819 da Marc-Antoine Jullien, vecchio babuvista venuto in Italia nel periodo cisalpino come capitano aggiunto del generale Lahoz, e autore, fra l'altro, di un opuscolo intitolato *Quelques conseils aux patriotes cisalpins* e contenente la proposta di costituire un comitato segreto per diffondere tra gli Italiani «le patriotisme et les lumières» (cfr. J. GODECHOT, *Les français et l'unité italienne sous le directoire*, in «Revue internationale d'histoire politique et constitutionnelle», Paris 1952; et G. VACCARINO, *I patrioti «anarchistes»* ecc., cit., pp. 58-61 e 113-24). A far parte della redazione il Jullien chiamò subito, oltre il Sismondi, lo Chasles e il Boissonade, anche il Salfi, che quasi certamente conosceva fin dai tempi della Cisalpina, e a lui affidò in particolare il compito di occuparsi degli argomenti che riguardassero l'Italia. La collaborazione del Salfi continuò assidua fino, si può dire, alla morte, come fa fede l'elenco (pubblicato da C. NARDI, *La vita e le opere di F. S. Salfi*, cit., pp. XIV-XX) degli articoli e delle recensioni recanti la sua firma; anche se non mancò fra lui e Jullien qualche screzio, dovuto a questioni di compenso, e più ancora all'irritazione del collaboratore italiano per la revisione linguistica e per le modifiche a cui i suoi scritti venivano sottoposti. Per gli articoli qui riportati riproduciamo naturalmente il testo della «Revue encyclopédique». Le note del Salfi sono seguite dalla sigla S.

1. Dalla «Revue encyclopédique», XXXVI (1827), pp. 30-5. 2. *11 septembre*: più esattamente, la sera del 10 settembre. 3. *1773*: probabilmente errore di stampa per 1778.

dernes.[1] Le jeune Foscolo profita de ses leçons; et, devenu admirateur enthousiaste des écrivains classiques, grecs, latins et italiens, il se lança dans la carrière.

En 1795, la plupart des jeunes italiens, d'après les conseils de Genovesi, de Filangieri, de Parini, de Verri, etc., affligés de l'état d'avilissement où l'Italie était depuis si long-tems plongée, conçurent, sous les auspices des Français, l'espérance de s'élever à des plus nobles destinées. Ugo Foscolo fut de ce nombre. Il se fit d'abord remarquer par quelques discours improvisés[2] que les circonstances lui inspirèrent; et sa muse, qui avait commencé à chanter l'amour, consacra ses vers à la liberté.[3] Depuis cette époque, ces deux passions s'allièrent tellement dans son imagination, qu'elles formèrent le trait dominant de son caractère jusqu'à la fin de ses jours. Une troisième passion, l'amour de la gloire, fut si vive en lui qu'il chercha et saisit avec avidité toutes les occasions de briller; ce fut pour y parvenir qu'il se montra tour à tour poète, orateur, professeur, et qu'il affecta quelquefois le ton du plus sévère stoïcisme, après avoir sacrifié au plaisir et à la mode et avoir vécu en véritable épicurien. Mais, dans ces situations diverses, il sut toujours se faire distinguer par son esprit et par l'originalité de ses idées. Quelques personnes, peu bienveillantes pour lui, ont attribué à cette extrême mobilité l'absence de caractère littéraire que l'on reproche à ses diverses productions: plus justes ou plus indulgens, nous préférons l'attribuer aux élans d'une brillante imagination, et nous nous bornerons à faire remarquer cette chaleur de sentiment et de style qui anime sa prose et ses vers, et qui lui assigne un rang distingué parmi les littérateurs dont s'honore l'Italie.

Foscolo avait débuté à Venise, comme auteur dramatique, par sa tragédie de *Thyeste*. Elle reçut de grands éloges des comédiens italiens qui, à dire vrai, ne sont pas des juges très compétens en ce genre. Mais il eut le mérite de se déclarer admirateur des Grecs, et d'imiter Alfieri dans un tems où la plupart des littérateurs

1. *Ce professeur . . . modernes*: questo giudizio è più ampiamente svolto nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, II, pp. 63-4 (in questo volume a pp. 992-3). 2. *quelques discours improvisés*: allude alle appassionate orazioni pronunciate dal Foscolo nel 1797 in qualità di membro della Società della pubblica istruzione e della Municipalità di Venezia. 3. *consacra . . . liberté*: allude al sonetto *A Venezia* (1796), al *Tieste* e alle odi *A Napoleone liberatore* e *Ai novelli repubblicani* (1797).

italiens dépréciaient encore la manière et le style de ce poète. Foscolo montra un jugement plus sûr que ses panégyristes enthousiastes: il reconnut lui-même les imperfections de sa tragédie; et, sans rejeter le système qu'il avait adopté, il se proposa de tirer un parti plus convenable de ses études dans ses autres ouvrages.

L'impression que fit sur lui la lecture de *Werther*, lui inspira l'idée d'écrire les *Lettres*, aujourd'hui si connues, *de Iacopo Ortis*. Il s'est peint, sous ce nom, tel qu'il était, ou tel qu'il voulait s'offrir, dans la position d'un amant désespéré. Bien qu'on reconnaisse, dans le fond du sujet, une imitation peut-être servile de Goethe, les traits de feu par lesquels il caractérise son héros, et plus encore ses allusions aux événemens dont sa patrie était le théâtre, et les souvenirs et les opinions de quelques-uns de ses contemporains, dignes de vivre dans la postérité, font lire son roman avec un vif intérêt. Ce genre de littérature était peu goûté chez les Italiens. Ugo Foscolo a été l'un des premiers qui aient songé à l'introduire. Les littérateurs routiniers voulurent en vain décrier cet ouvrage, qui fit bientôt les délices de toutes les classes de la société, et particulièrement des femmes. Ainsi, Foscolo a contribué à répandre les sentimens les plus patriotiques, en les accompagnant des images les plus attrayantes. La plus remarquée de ses productions fut le *Discours* qu'il prononça au congrès de Lyon, en 1801.[1] Soit qu'il fût frappé de l'importance de l'événement qui donnait lieu à cette solennité, soit qu'il éprouvât le besoin de satisfaire sa passion dominante,[2] le jeune orateur déploya une éloquence dont on n'avait pas d'exemple depuis long-tems. Elle parut aux Italiens aussi extraordinaire que l'était chez eux la fondation d'une république, aux louanges de laquelle ce discours était consacré. Enflammé d'ardeur, comme tant d'autres, à l'aspect de cette république naissante, Foscolo choisit le rôle de Phocion;[3] et traçant un tableau admirable des événemens qui avaient précédé, des vues qui s'y rattachaient et qui en avaient changé la direction, et dont l'influence le faisait désespérer du salut de sa patrie, il osa proposer les seuls remèdes qui, suivant lui, pouvaient assurer sa

1. *le Discours . . . 1801*: allude all'*Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione*, che però non fu pronunciata dal Foscolo ai comizi di Lione, tenuti nel dicembre 1801 e gennaio 1802, ma solo pubblicata nel 1802. 2. *sa passion dominante*: l'amore della gloria. 3. *le rôle de Phocion*: cioè di critico della nuova repubblica democratica, come lo era stato Focione di quella ateniese.

prospérité. Il n'épargna pas même Bonaparte, qui feignit, ainsi que ses courtisans, d'applaudir à la hardiesse de cet élan patriotique.

Déjà célèbre comme poète, comme romancier et comme orateur, Foscolo voulut acquérir encore la réputation d'érudit. Il traduisit en italien le petit poème de Callimaque, sur *La chevelure de Bérénice*, que Catulle avait mis en latin. Il y ajouta un long commentaire; et il plaisantait avec ses amis de ses citations nombreuses d'auteurs anciens et modernes qu'il n'avait pas eu le tems de lire ni de consulter. On blâma cette mystification, qui ne trompa personne, et qui n'eût pas été honorable pour lui, s'il eût prétendu se faire un titre véritable d'un savoir qui n'était pas le sien.

Nommé professeur de belles-lettres à l'Université de Pavie, il succéda au célèbre Monti dont il s'était déclaré l'apologiste et l'ami, à l'epoque où l'on poursuivait l'auteur de *Basville.* Il débuta par un *Discours sur l'origine et les règles fondamentales de la littérature.*[1] Il s'empara des théories de Locke et de Condillac, et traita des sciences littéraires en philosophe. Le sujet ne comportait pas le genre d'éloquence dont il avait donné des preuves aux comices de Lyon.

Les Muses continuaient à l'inspirer; et dans ses loisirs il chantait ses amours ou les malheurs de sa patrie. Il entreprit alors un ouvrage plus important, une traduction de l'*Iliade* en vers *sciolti.* M. Monti s'occupait en même tems d'un semblable travail: Foscolo, qui était l'ami de ce poète, voulut se montrer son émule. Ils publièrent ensemble leur premier chant, comme un essai de leurs forces. Le public applaudit aux deux athlètes; on admira, dans l'un, cette noblesse de style et cette harmonie de rhythme qui sont propres à l'épopée; on distingua, dans l'autre, une force et une concision qui le rapprochaient peut-être plus de son modèle.

Au milieu de sa carrière littéraire, Foscolo nourrissait la pensée de suivre celle des armes. Il s'attacha, pendant quelque tems, au général Thuillier,[2] dont il partageait les sentimens patriotiques,

1. Il titolo esatto della prolusione pavese è: *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura.* 2. *général Thuillier*: il generale Pietro Teulié (1769-1807), alle cui dipendenze fu il Foscolo come impiegato dell'Ufficio di compilazione del codice militare italiano, e poi nel corpo di spedizione italiano in Francia, di cui il Teulié fu nominato comandante nel 1805.

et il se rendit à Calais, en 1805,[1] pour prendre part à l'expédition que Bonaparte préparait contre l'Angleterre. La tête remplie d'idées militaires, il revint en Italie, et publia à Milan, en 1808, la belle édition des ouvrages classiques du prince Raimond Montecuccoli, remarquable par les corrections qu'il y fit, et par les considérations importantes sur l'administration militaire dont il l'enrichit. On trouva surprénant que l'orateur des comices de Lyon eût dédié son ouvrage au général Caffarelli,[2] alors ministre de la guerre dans le royaume d'Italie. M. Grassi[3] a donné, depuis, en 1821, à Turin, une nouvelle édition plus complète et plus soignée des oeuvres de Montecuccoli.

Foscolo travailla encore pour le théâtre, et fit jouer à Milan sa nouvelle tragédie d'*Ajax*. Il s'était brouillé avec Monti: des écrivains, qu'il n'avait pas ménagés, saisirent une occasion de se venger. Ils ne se contentèrent pas de dire que les caractères de cette tragédie, Agamemnon, Ajax, Calchas, etc. étaient tous calqués sur le même modèle, et que ce modèle était Foscolo lui-même; ils allèrent jusqu'à dénoncer ses opinions, comme directement hostiles contre le gouvernement. Ils signalèrent, avec une servilité scandaleuse, quelques traits qui faisaient allusion à Bonaparte, au pape et à d'autres personnages éminens. Ce qui faisait le mérite de la pièce causa la disgrâce de l'auteur, qui chercha un refuge dans la patrie du Dante et de Machiavel. Il se lança, une troisième fois, dans la carrière tragique, et donna sa *Ricciarda*, qu'on représenta sur quelques théâtres d'Italie, et qu'on a imprimée à Londres. Il prit ce sujet dans l'histoire des Lombards, et resta fidèle au système qu'il avait adopté; son style et quelques scènes ne manquent pas de chaleur; mais la conduite et l'ensemble sont évidemment défectueux.

Foscolo redevint militaire, à l'époque du mouvement éphémère que produisirent à Milan la chute de Napoléon et les principes proclamés par la Sainte-Alliance. Le royaume d'Italie osa se flatter, un moment, de l'espoir que son indépendance se-

1. *en 1805*: veramente il Foscolo si recò in Francia nel giugno 1804.
2. *On trouva . . . Caffarelli*: in realtà il Foscolo dedicò il suo lavoro al Caffarelli non tanto per fare omaggio al governo, quanto per mostrare gratitudine al ministro che, pur serbandogli lo stipendio, lo aveva dispensato da incarichi militari. 3. Giuseppe *Grassi* (1779-1831), letterato torinese, amico del Foscolo e del Monti, e noto soprattutto per lavori lessicali.

rait reconnue et garantie. Foscolo, devenu l'un des aides-de-camp du général Pino,[1] harangua la garde nationale de Milan; ses opinions et ses espérances, hautement manifestées,[2] compromirent sa sûreté, et il fut obligé de quitter sa patrie et d'aller s'établir en Angleterre; c'est à Londres qu'il a passé les dernières années de sa vie.

Il avait déjà traduit en italien le *Voyage sentimental* de Sterne, qu'il publia sous le nom de Didimo Chierico. Cette belle traduction fit connaître plus généralement l'ouvrage de Sterne aux Italiens, et inspira aux littérateurs anglais des sentimens de reconnaissance et d'affection pour l'illustre exilé, qui fut désormais plus honoré sur les bords de la Tamise, qu'il ne l'avait été dans son propre pays. Son talent encouragé brilla d'un plus vif éclat. Il mit au jour plusieures productions nouvelles, et donna un certain nombre d'articles remarquables aux journaux d'Angleterre, où il s'éleva spécialement contre cet esprit de servilité et de superstition qui domine dans les feuilles publiques de l'Italie;[3] il fit aussi quelques cours de littérature italienne, que la pureté de son goût et les théories les plus saines firent suivre par beaucoup d'hommes distingués. Il condamnait également la stérile impuissance des imitateurs serviles et la licence audacieuse des novateurs.[4] Lui-même, en imitant les grands modèles classiques, a su intéresser ses contemporains par la profondeur de ses pensées et par la vérité de ses sentimens. Parmi les écrits qu'il a publiés à Londres, et qui sont dignes d'être remarqués, on compte les *Essais sur Pétrarque*, où il cherche à relever cette délicatesse de sentiment et de style que des barbares seuls refusent d'apprécier; une savante *Introduction* aux *Nouvelles* de Boccace,[5] dont il montre l'esprit et le mérite, et un travail encore plus important sur la *Divine Comédie* du Dante,[6] dont il n'a publié que le premier volume. C'est dans ce

1. Il generale Domenico *Pino* (1767-1826) teneva allora la reggenza municipale di Milano. Il Foscolo era già stato suo aiutante durante la campagna di Marengo. 2. *hautement manifestées*: in particolare nell'*Indirizzo* presentato il 30 aprile 1815 al generale Macfarlane a nome della guardia civica di Milano. 3. *il s'éleva . . . de l'Italie*: allude all'articolo sulla «Letteratura italiana periodica». 4. *Il condamnait . . . novateurs*: allude in particolare agli articoli *Della nuova scuola drammatica italiana* e *Sullo stato attuale della letteratura italiana* (comparso sotto il nome di John Cam Hobhouse, ma redatto su appunti foscoliani). 5. *une savante . . . Boccace*: il *Discorso storico sul testo del «Decamerone»*. 6. *un travail . . . Dante*: il *Discorso sul testo della «Divina Commedia»*.

nouveau commentaire qu'il a entrepris de présenter le Dante plutôt comme apôtre d'une religion nouvelle ou réformée, que comme poète. Nous n'osons décider si l'intention de l'auteur était de se moquer de ses lecteurs ou de la folie des commentateurs. Quelle qu'ait été sa véritable opinion, il a répandu dans son ouvrage assez de lumières et l'a semé de traits assez piquans pour le rendre agréable et intéressant.

On possède diverses poésies de Foscolo, telles que l'*Alcée*,[1] les *Grâces*, quelques odes et plusieurs sonnets. On estime surtout sa pièce intitulée *Sepolcri*, dans laquelle il lutte de talent avec Hippolyte Pindemonte, qui a traité à peu près le même sujet. On trouve dans les vers de Foscolo du pathétique et de l'élévation. Cet homme célèbre eut à se reprocher quelques désordres dans sa vie privée; mais ses talens et ses malheurs sont des titres suffisans pour qu'on les pardonne à sa mémoire. La postérité le classera parmi les hommes les plus distingués de l'Italie.

II

[*Su «I promessi sposi»*.][2]

Le besoin de romans était vivement éprouvé depuis quelque tems dans la littérature italienne; mais les écrivains qui remarquaient ce vide dans une littérature d'ailleurs si riche sous d'autres rapports, se bornaient à en rechercher les causes, sans remplir la lacune qu'ils avaient signalée. On a dit souvent: la nation italienne manquerait-elle de ces organes privilégiés qui constituent le talent du romancier? ou plutôt, a-t-elle dédaigné un genre qu'elle regardait comme très-médiocre, et auquel elle en a substitué d'autres bien plus nobles, plus ingénieux, plus agréables? Ce serait méconnaître le génie et le jugement des Italiens; mais, sans les flatter, nous exposerons franchement notre opinion.

La littérature, chez les Italiens, a été, plus que chez les autres peuples, la profession d'une classe particulière qui ne se donnait

1. *l'Alcée*: l'*Inno alla nave delle Muse*, frammento di un poema abbozzato su «Alceo, o la storia della letteratura in Italia dalla rovina dell'impero d'Oriente ai dì nostri». 2. Dalla «Revue encyclopédique», XXXVIII (1828), pp. 376-89. L'articolo fu pubblicato in occasione della prima traduzione francese del romanzo (Paris, Baudry et Fayolle, 1827).

aucune peine pour la faire sortir de ses limites.[1] Les hommes de lettres regardaient les autres hommes comme des profanes, et avec une sorte d'indifférence. L'histoire, la comédie, les contes, tout ce qui était plus spécialement destiné à l'amusement, prenait ordinairement un langage et des formes qui annonçaient que tout était fait par des savans et pour des savans. Le peuple leur demeurait étranger; il n'existait pas pour les écrivains, comme ceux-ci n'existaient pas pour lui. On s'est enfin affranchi de cet ancien préjugé, de cette coutume barbare qui pendant si long-tems a retardé les progrès de l'instruction et de la civilisation. Les littérateurs italiens sentent, comme les littérateurs étrangers qui les ont devancés, le devoir qui leur est imposé de se communiquer à toutes les classes de la société; ils se reprochent d'avoir négligé la partie la plus importante de leur ministère, celle d'éclairer les peuples et de les rendre meilleurs. Malgré les obstacles que leur opposent les fauteurs de l'ignorance et de la servitude, ils s'efforcent de réparer cette omission par tous les moyens possibles; ils veulent donc, ils demandent des romans.

Ce besoin généralement senti a contribué au succès extraordinaire que vient d'obtenir le roman de M. Manzoni. Aux transports qu'ont manifestés les Italiens à l'apparition de cet ouvrage, si long-tems attendu, on aurait cru voir les Juifs se pressant à la source que Moïse fit jaillir sous sa verge miraculeuse. Si l'on ne connaissait pas d'ailleurs les talens et les qualités de M. Manzoni, on pourrait soupçonner que tout ce qu'ont pensé et proclamé plusieurs italiens n'est que l'effet de l'enthousiasme ou du fanatisme. Mais l'enthousiasme et le fanatisme pourraient-ils aller si loin, sans l'action d'un mérite réel qui les eût excités? D'un autre côté, les étrangers ont aussi contribué, quoiqu'avec plus de mesure, à la célébrité de ce roman; et cela prouve assez qu'elle n'est pas généralement due, comme on l'a dit, à l'esprit de système ou de secte. Nous aimons à reconnaître le mérite réel de cette nouvelle production; et sans en faire un objet d'idolatrie littéraire, comme l'ont fait quelques admirateurs passionnés, nous imiterons ceux qui ont tâché d'apprécier le roman, en donnant à l'auteur

1. *La littérature . . . limites*: la deplorazione del distacco esistente in Italia fra i letterati e il popolo è motivo che ricorre altre volte nell'opera critica del Salfi, per esempio nell'articolo *Du génie des Italiens*, citato nella Nota introduttiva.

de justes éloges, qui n'excluent point une critique impartiale et même sévère.

Le sujet du roman est tiré d'une histoire, peu connue, du chanoine Joseph Ripamonti,[1] et rédigée dans le style prétentieux et ridicule du *Secento* (XVIIe siècle). Mais son importance a paru telle aux yeux de M. Manzoni, qu'il a jugé utile de la refaire et de la reproduire après deux siècles, sous une forme plus ingénieuse et plus agréable. Il ne paraît pas nécessaire d'en donner ici un extrait trop étendu; mais on doit indiquer au moins les parties principales qui constituent le fonds de cette histoire, et qui seront l'objet particulier de nos observations.

La scène de l'action est à Milan et dans ses environs, vers le commencement du XVIIe siècle. Renzo Tramaglino, jeune ouvrier en soie, et Lucia Mondella, jeune villageoise, ont tout disposé pour se marier. Un de ces petits seigneurs, si nombreux à cette époque en Italie, et qui regardaient les gens du peuple comme des êtres destinés à leurs plaisirs, conçut le projet d'empêcher ce mariage et de ravir Lucia à son amant. Deux satellites de ce seigneur, nommé don Rodrigo, après avoir menacé de mort le curé don Abbondio, s'il ose bénir l'union des deux jeunes amans, s'apprêtent, d'après les ordres de leur maître, à enlever Lucia;[2] le bon curé, qui veut conserver sa vie, se refuse aux désirs de Renzo, et allègue divers prétextes pour différer la bénédiction nuptiale. Cependant un saint capucin, le père Cristoforo, ayant en vain cherché à détourner don Rodrigo de son odieux projet, dérobe les deux fiancés à sa poursuite, et les recommande, Lucia aux capucins de Monza, et Renzo à ceux de Milan.

Renzo arrive dans cette ville au moment d'une émeute populaire, occasionnée par la famine; il s'associe aux passions de la multitude soulevée; il est surpris par les sbires, s'échappe et va se réfugier dans un petit village du Bergamasque. Lucia trouve un asile dans un couvent de Monza, auprès d'une grande dame, devenue religieuse. Malheureusement cette religieuse était une

1. *Le sujet . . . Ripamonti*: il Salfi prende sul serio la nota finzione del Manzoni, e identifica addirittura l'anonimo secentista con Giuseppe Ripamonti, cronista milanese del Seicento, che il Manzoni cita spesso nelle sue note. 2. *Deux satellites . . . Lucia*: qui il Salfi fa confusione fra i due bravi inviati a spaventare don Abbondio e la spedizione comandata dal Griso in casa di Lucia.

de ces victimes qu'une situation violente et forcée irrite et déprave. Bientôt elle s'entend avec un seigneur non moins scélérat que puissant pour la livrer entre les mains de don Rodrigo. L'histoire a tû le nom de ce grand personnage; il y paraît sous celui de l'Anonyme (*Innominato*). Dès que cet illustre brigand voit la malheureuse Lucia, traînée dans son château, son attitude, ses prières, ses larmes excitent un sentiment inconnu dans son coeur; et la grâce divine fait aussitôt de ce scélérat un pénitent, un défenseur de sa victime. Il court se jeter entre les bras de l'archevêque Frédéric Borromée, qui, faisant la visite de son diocèse, se trouvait dans les environs. Ce saint archevêque vient au secours de cette âme égarée, reproche à don Abbondio d'avoir manqué à son devoir, et s'occupe en même tems du sort des deux fiancés. Lucia est conduite à Milan sous la protection d'une dame bienfaisante, et l'on cherche Renzo qui se tient toujours caché près de Bergame.

Cependant, la peste, introduite dans la Lombardie par quelques bandes allemandes, éclate à Milan; ce qui fournit à l'archevêque Borromée l'occasion de déployer ses vertus évangéliques. Renzo est atteint par la contagion, et guérit bientôt. Il cherche sa Lucia et, après divers incidens, il la trouve en proie à la même maladie dans ce vaste lazaret de Milan, où la mort et la pitié se disputaient l'empire. C'est là qu'il voit succomber don Rodrigo et le père Cristoforo, le premier dans les angoisses du désespoir, et l'autre content de sacrifier sa vie au salut de ses semblables. Celui-ci, avant de mourir, a eu le tems de dégager Lucia du voeu imprudent de virginité que lui avait arraché l'imminence du danger auquel elle voulait échapper. Les fiancés se présentent enfin devant leur curé qui, ne voyant plus d'obstacles, bénit et consacre leur union.

Voilà à peu près tout le plan de ce roman; il est si simple que l'art semble n'avoir rien ajouté au fonds de l'histoire. Mais on lui a trouvé des qualités si éminentes qu'on l'a regardé comme un modèle de perfection en ce genre.[1] Ne pouvant les faire apprécier

1. *Mais . . . genre*: allude probabilmente al Giordani, che aveva definito «stupendo, divino» il romanzo come «libro del popolo» (cfr. *Opere*, Milano 1854-1865, VI, p. 15): giudizio su cui il Salfi ironizzava in una lettera a Giuseppe Poggi, ritrovata e citata dal Nardi (cfr. *La vita e le opere di F. S. Salfi*, cit., pp. 243-4).

toutes, nous nous bornerons à l'examen de quelques-unes qui se rapportent plus spécialement à l'importance générale de l'ouvrage et au mérite particulier de sa construction.

L'auteur, en nous présentant son roman, s'efforce d'abord de nous persuader qu'il ne présente qu'une histoire. Il débute par un fragment du manuscrit de Ripamonti, et fait ainsi mieux sentir la nécessité d'en réformer le style, afin d'en rendre la lecture supportable à ses contemporains. Il n'hésite pas à dire que, le style excepté, tout le reste n'appartient qu'à son historien; et c'est pour cela qu'il a donné à son travail le titre d'*Histoire milanaise du XVIIe siècle*. Nous aurions pardonné à tout autre qu'à M. Manzoni cette dénomination qui ne peut convenir à la nature de son ouvrage. Et comment, lui qui a manifesté tant de respect pour l'histoire,[1] ne s'est-il pas aperçu qu'il la profanait, en appelant ainsi son roman? Mais ne disputons pas sur les mots: est-ce un roman ou une histoire qu'il a voulu nous donner? ou bien n'y a-t-il plus de différence entre ces deux genres, qu'on avait regardés jusqu'ici, à la forme près, comme étant d'une nature tout-à-fait opposée? Lors même que la partie historique domine sur la partie romanesque, comment le lecteur pourrait-il discerner l'une de l'autre, et s'assurer où l'une finit et où l'autre commence? N'est-ce pas l'exposer à prendre le vrai pour le faux, et à considérer l'histoire comme un roman? Bien que nous soyons d'ailleurs convaincus que l'histoire, en général, tient du roman plus qu'on ne pense, nous n'aurions jamais imaginé que M. Manzoni, qui l'a signalée comme la source des vérités les plus importantes, ait pu regarder comme indifférent de donner le nom d'histoire à son ouvrage.

L'observation que nous venons de faire suppose que l'ouvrage dont nous parlons, malgré son titre, n'est réellement qu'un roman. Mais, comme ce genre avait servi pendant si long-tems à corrompre le coeur et l'esprit des lecteurs, M. Manzoni, voulant lui donner une toute autre destination, y a cherché un moyen de rendre l'histoire plus utile et plus agréable. Le roman, dans son système, lui est tout-à-fait subordonné; c'est elle qui domine partout; le peu même que l'auteur a imaginé tient tellement du

1. *lui . . . histoire*: allude, qui e più avanti, alle idee esposte dal Manzoni nelle lettere *A M. Chauvet* e *Sul romanticismo*, e in genere allo scrupolo di documentazione storica mostrato nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi*.

caractère des lieux et des tems aux quels il se rapporte, qu'on pourrait le regarder comme plus ou moins historique. Jusqu'ici, ce ne serait que la théorie de sir Walter Scott; mais le romancier italien, plus sévère encore que le romancier écossais, au lieu de faire servir l'histoire au roman a consacré et même sacrifié le roman à l'histoire. Selon sa méthode, M. Manzoni a retracé un tableau historique de la Lombardie, vers l'époque de 1630. C'est de là qu'il croit tirer des leçons très utiles pour ses compatriotes et ses contemporains; c'est donc de ce genre de faits et d'idées que doit résulter l'intérêt le plus général de son roman.

Il nous présente la conduite de ces petits seigneurs qui, maîtrisés et avilis par des seigneurs plus puissans, cherchaient à s'en dédommager sur le peuple qu'ils opprimaient à leur tour. Renfermés dans leurs vieux châteaux, et ne reconnaissant d'autre loi que la force ou le privilège, ils commandaient à une foule d'assassins, leurs satellites favoris, qui se tenaient toujours prêts à satisfaire leurs plaisirs ou leurs vengeances. Nous ne considérons pas ici les avantages que les beaux-arts peuvent tirer de ces affligeans souvenirs. Mais, comme les progrès de la philosophie et de la civilisation ont fait entièrement disparaître, dans l'Italie, cette race d'êtres malfaisans, nous pensons que de tels souvenirs seront plutôt curieux et, si l'on veut, agréables qu'utiles à la génération actuelle; car les lecteurs n'ayant plus à corriger de tels vices ni à craindre de tels dangers, l'effet de ces tableaux ne peut être, à cet égard, que très médiocre et presque nul. Mais l'auteur fait, avec plus de succès, ressortir de cette sorte d'oppression qui n'existe plus, un genre de vertus chrétiennes qui se font toujours respecter, telles que la charité, la bienfaisance, le pardon des injures, le repentir des fautes, et principalement la résignation, etc. Il cherche les exemples les plus édifians, surtout parmi les ecclésiastiques et les religieux; c'est dans cette classe qu'il nous fait admirer l'archevêque Borromée, le père Cristoforo et les capucins, qui paraissent les héros du roman; partout ailleurs on ne voit que des bassesses, des vices, des crimes, ou tout au plus quelques traits d'innocence villageoise et grossière. Lors même que la grâce prépare et achève la conversion de quelque pécheur, le principal mérite en est dû aux hommes d'église.

Nous respectons la pureté des sentimens de M. Manzoni; mais nous remarquons qu'en nous donnant, d'un côté, l'idée la

plus rébutante et malheureusement la plus vraie de cette époque, il semble, de l'autre, vouloir nous insinuer pour ces saints personnages l'opinion la plus favorable. Cette intention pieuse devient d'autant plus frappante que l'Italie, depuis quelque tems, suivant la tendance du siècle, se montrait dégoûtée de ces institutions monastiques dont les pratiques aussi austères que stériles et plus encore les imperfections, devenues presque générales, avaient fait oublier leur mérite. Il a donc cherché à réparer le tort qu'on leur faisait; et certes, sous ce rapport, on ne saurait signaler, depuis bien des années, un apologiste plus zélé et plus éloquent des institutions monacales que M. Manzoni.

Mais parlons franchement. Est-ce de moines que l'Italie a le plus besoin pour prospérer de nos jours? Faut-il la faire soupirer après ces bons capucins du XVIIe siècle pour satisfaire aux besoins du XIXe? Voulant nous donner une idée de cette malheureuse époque de l'Italie, n'aurait-il pas dû plutôt y chercher des circonstances historiques, non moins dignes d'attention et bien plus appropriées à l'état actuel de ses habitans? Nous pensons, au contraire, que l'histoire de ce tems aurait pu lui fournir des événemens, des personnages, des caractères d'un plus grand intérêt, et dont on aurait tiré des leçons encore plus instructives. Quand, dans son roman, ces brigands hideux viennent si souvent me fatiguer, et qu'il ne m'offre d'autre antidote pour en tempérer l'impression fâcheuse que ces capucins qui en sont le contraste, je ne puis m'empêcher de me dire: pourquoi un écrivain si habile qui a su tant profiter d'un sujet, sous quelques rapports, si peu favorable et si mesquin, n'a-t-il pas porté son attention sur l'interdit de Venise?[1] N'y aurait-il point trouvé des brigands, des moines, des personnages de tout rang, et tous d'une plus haute importance, tels que fra Paolo et fra Fulgenzio, le sénateur Molino et le patricien Sagredo,[2] même les jésuites et les capucins? Il y aurait aussi rencontré ce respectable Galilée que la plupart

1. *l'interdit de Venise*: l'interdetto scagliato da Paolo V nel 1606 contro Venezia, che si era rifiutata di consegnare al tribunale ecclesiastico due preti colpevoli di delitti comuni. A questa lotta fra Venezia e il papa il Salfi dà particolare rilievo nell'*Histoire littéraire d'Italie* (cfr. XI, pp. 28-31).
2. *Paolo* Sarpi; *Fulgenzio* Micanzio (1570-1664), scolaro e collaboratore del Sarpi; Domenico *Molino* (1573-1635), che avrebbe aiutato il Sarpi in alcuni suoi studi; Gianfrancesco *Sagredo* (1571-1620), scolaro ed amico di Galileo.

des moines de ce tems, particulièrement les jésuites, persécutaient et proscrivaient, parce qu'il leur avait démontré les plus grands phénomènes de l'univers. La peste avait encore envahi la Toscane; et le grand-duc Ferdinand II, sans être évêque, faisait à Florence ce que l'archevêque Borromée faisait à Milan. On aurait même trouvé, dans le royaume de Naples, ce père dominicain, Thomas Campanella, qui avait osé établir une république au milieu des montagnes de la Calabre.[1] Il était aussi entouré et suivi de barons, d'évêques, de moines et de bandits. Quel parti le génie de M. Manzoni n'aurait-il point tiré de l'aspect romantique de cette partie de la péninsule, ainsi que des caractères, des opinions et des moeurs de ses habitans? Il me semble, ou je me trompe fort, que de tels événemens auraient présenté plus de singularité et plus d'importance.

Mais puisqu'on aime à retracer les circonstances historiques de certains siècles, que chaque romancier emprunte de l'histoire le sujet qui lui plaît le mieux, nous respectons sa liberté. Nous prétendons seulement que, dès qu'il a choisi un sujet et le genre sous les formes duquel il veut le présenter, il ne peut plus se dispenser de suivre les lois que lui impose la nature du sujet et du genre qu'il a choisis.

Nous avons déjà remarqué que l'histoire est la base du roman de M. Manzoni. C'est là, dit-il, qu'il a emprunté les caractères du père Cristoforo, de la dame religieuse,[2] du grand seigneur Anonyme et de l'archevêque Borromée, ainsi que la descente des troupes allemandes, la disette et l'émeute populaire de Milan, et spécialement la peste qui ravagea la Lombardie pendant cette funeste époque. Il a ensuite combiné ensemble tous ces événemens sans les altérer et sans en changer l'ordre. La fable qu'il a imaginée ne lui sert qu'à faire paraître ces personnages l'un après l'autre, et à décrire ces événemens tels que l'histoire nous les avait transmis. C'est en cela précisément que M. Manzoni diffère de Walter Scott. Celui-ci emprunte à l'histoire ses matériaux pour composer sa fable; le romancier italien invente la fable pour la faire servir uniquement à l'histoire. On trouve sans doute dans la méthode de ce dernier une nouvelle preuve de son originalité; nous crai-

1. *qui avait osé . . . Calabre*: allude alla congiura religiosa e politica contro il governo spagnolo, che il Campanella capeggiò in Calabria, e che fu scoperta nel 1599. 2. *la dame religieuse*: la monaca di Monza.

gnons néanmoins que, tout occupé de l'intérêt de l'histoire, il n'ait trop négligé celui du roman; car quelque forme que l'on veuille lui donner, quelque but qu'on se propose d'atteindre, il ne cessera pas d'être un ouvrage de l'art, et comme tel il sera toujours subordonné à des lois qui émanent de sa nature, et qu'on ne peut négliger impunément.

Ces lois imposent l'obligation d'employer les moyens les mieux appropriés à l'objet qu'on a en vue, et les plus efficaces pour exciter et soutenir l'intérêt des lecteurs. De là résulte la nécessité de donner à l'attention un point central de tendance sur lequel elle puisse se porter, et un espace, un nombre d'objets à parcourir, qu'elle puisse embrasser sans effort. Qu'on nous permette de rappeler ici un principe si nécessaire, d'où dépendent presque tous les élémens des beaux-arts, et que des novateurs inconsidérés affectent de méconnaître. C'est d'après ce principe qu'on est obligé d'observer dans toute composition l'accord, la proportion, la dépendance des parties, l'ensemble du tout, enfin ce qui constitue son essence; car, en s'écartant de ces lois, au lieu de composer on ne ferait que *décomposer*. On a beau alléguer les raisons les plus spécieuses, la variété inépuisable de la nature, le contraste saillant de ses phénomènes, l'importance de tout ce qui est vrai et réel, ces raisonnemens pourront séduire quelques esprits superficiels et faire quelques adeptes; mais, dans la pratique, le lecteur s'ennuiera toujours de cette multitude d'objets hétérogènes qui, au lieu de concentrer l'attention, la dispersent et la fatiguent. Tel est, selon nous, le vice dominant de la plupart des productions romantiques de nos jours. Nous l'avions déjà aperçu dans les deux tragédies de M. Manzoni, *Carmagnole* et *Adelguis*, malgré les beautés qu'on y trouve;[1] mais il nous blesse plus encore dans son roman. Nous indiquerons quelques-unes des incohérences qui nous paraissent les plus frappantes.

Dès que Renzo et Lucia ont échappé aux poursuites de don Rodrigo, ils se séparent. Le premier arrive à Milan, et, comme s'il n'y était venu que pour figurer parmi les révoltés, il s'associe à leurs

1. *Nous l'avions . . . trouve*: nella sua recensione al *Carmagnola* (pubblicata nella «Revue encyclopédique», VI, 1820, pp. 344-50) il Salfi, pur lodando il Manzoni per la sua «morale patriotique et pure» e per aver trasportato «sur la scène les fastes de l'Italie», lo aveva cortesemente richiamato ad una più stretta osservanza delle regole tradizionali del teatro classico.

actes. Fatigué, il entre dans une auberge; là il s'énivre, et ses propos imprudens le signalent aux agens de la police. Saisi par des sbires, il réussit à s'échapper de leurs mains, et à trouver un asyle dans la province de Bergame. L'auteur emploie une grande partie d'un volume pour retracer les menaces, les procédés et les discours d'une populace effrénée. Il nous occupe de personnages si vulgaires qu'il n'est pas possible de les tolérer long-tems. Lors même ques ses longues digressions pourraient nous attacher par un mérite d'un autre genre dont elles ne sont point dépourvues, elles auraient toujours l'inconvénient de nous écarter de l'objet principal, et de lasser la patience du lecteur.

On peut faire la même remarque sur ce qui concerne la dame religieuse que Lucia rencontre, pour son malheur, dans la ville de Monza. L'histoire de ce nouveau personnage est si étendue, si complète, si intéressante, qu'elle se trouve comme isolée et ne peut appartenir à l'ensemble de l'ouvrage. Lors même que l'auteur aurait réussi à rendre ce personnage plus utile au développement de l'action générale, l'importance du récit épisodique qu'il introduit dans le roman aurait toujours pour effet d'éclipser les autres incidens. Nous laissons au goût des lecteurs à décider si l'épisode du seigneur Anonyme, plus frappant encore par sa singularité, ne mérite pas la même critique. Mais comment excuser le passage des troupes allemandes, aussi inutiles au roman qu'elles étaient nécessaires pour la prise de Mantoue? Nous sentons que cet épisode amène un tableau très remarquable des ravages causés par les troupes étrangères qui traversent la malheureuse Italie; et pour l'action du roman il contribue à motiver l'introduction de la peste dans la Lombardie: ce qui ne nous paraît pas le justifier suffisamment.

Que dirons-nous maintenant de la description de la peste qui forme la partie principale et la plus détaillée du roman? C'est au milieu de cet affreux spectacle que reparaissent enfin l'archevêque Borromée, le père Cristoforo, Renzo, Lucia, don Rodrigo. Quelque parti que l'auteur ait su tirer de cet événement historique, la description en est trop minutieuse et trop monotone. Qu'on dise tant qu'on voudra que ce récit est historique, qu'il est vrai, naturel... En le considérant sous le rapport de l'art, nous soutiendrons qu'on ne pourra se plaire à la longue à ce genre de spectacle. Il peut bien être le sujet d'une méditation, mais non celui d'un roman.

Ce qui rend cette histoire plus repoussante encore, c'est l'intervention des fossoyeurs que l'auteur fait agir et parler trop longuement. Shakespeare s'était permis de nous présenter pour quelques instants ces dignes personnages s'entretenant entre eux. D'après son exemple, M. Manzoni est allé bien avant: il nous apprend leurs occupations, leurs friponneries, leurs bassesses. Ces détails, quelles que soient les beautés qui s'y mêlent, sont trop hideux. Sans doute une de ces beautés est la scène où l'on voit une mère désolée, qui, après avoir livré le corps d'une de ses filles aux fossoyeurs, va soigner l'autre et mourir avec elle pour être ensevelies ensemble.[1] Cette scène, vraiment touchante, et qui prouve ce que peut l'auteur, lorsque l'art avoue ses inspirations, nous fait éprouver davantage l'horreur de ce qui la précède et de ce qui la suit.

On pourrait regarder les digressions, les hors d'oeuvre nombreux qui déparent l'ensemble de l'ouvrage, comme autant d'épreuves qu'il faut subir pour rejoindre l'objet principal. Enfin, on arrive tout fatigué à la réunion tant désirée de Renzo et de Lucia; on assiste à la bénédiction de leur mariage pour lequel la Providence a déroulé de si grands évenemens. Mais on est désagréablement surpris, lorsqu'il faut suivre encore les deux jeunes mariés, qui, mécontens de l'aspect terrible et des tristes souvenirs de leurs pays natal, cherchent tantôt dans un village, tantôt dans l'autre, un séjour plus convenable pour jouir de leur amour et de leur union. N'est-ce pas une nouvelle digression d'autant plus choquante que tout l'intérêt du roman n'existe plus, et qu'elle n'en a guère par elle-même?

Qu'il nous soit encore permis d'observer que cette sorte d'incohérence qu'on aperçoit dans les parties principales de ce roman, devient plus sensible par le peu de proportion qu'ont entre eux la plupart des personnages et des événemens. Nous ne voulons pas néanmoins nous en laisser imposer par ces règles pédantesques de proportion et de symétrie qui ont dominé si long-tems, et dont le résultat était souvent une monotonie fatigante; mais un tableau qui nous représente si près les uns des autres des objets, des personnages, des caractères si différens par leur rang, leur importance et leur conduite, ne saurait nous plaire, surtout lorsque

1. *la scène . . . ensemble*: l'episodio della madre di Cecilia, nel cap. XXXIV del romanzo.

l'art n'a rien épargné pour que chacun d'eux nous intéresse également. Il faut leur donner cette espèce d'harmonie qu'on cherche dans l'assortiment des couleurs et des sons. Rapprochez l'archevêque Borromée, le seigneur Anonyme, la dame religieuse, le père Cristoforo de Renzo, de don Abbondio, de Lucia, de Perpétua, sa servante, des fossoyeurs, des assassins, leur ensemble présente je ne sais quoi de choquant. En voyant ces grands personnages au milieu de ces êtres si vulgaires et si bas, et qui aspirent à jouer un rôle aussi important, ne semblerait-il pas voir autant de géans au milieu de nains? Les dissonances dont on a quelquefois profité pour faire mieux sentir les charmes de l'harmonie ne sont que des traits passagers qui disparaissent aussitôt qu'ils ont servi à relever l'impression dominante qu'on voulait produire. Mais, qu'arriverait-il si une pièce de symphonie n'était composée que de dissonances?

D'après ces observations, il nous semble qu'il faut regarder le roman de M. Manzoni comme une suite de petits romans, dont chacun est d'autant plus détaché de l'autre qu'il est parfait dans son genre. On dira que c'était l'intention de l'auteur, et nous dirons aussi qu'il aurait eu un plus grand succès s'il avait suivi une méthode plus régulière. Ne lit-on pas avec plaisir les contes de Boccace et de La Fontaine, ceux même du père Bandello, quoique l'un de leurs contes ne dépende jamais de l'autre, et qu'ils soient d'un genre différent? On parcourt de même une simple chronique où les événemens se trouvent ordinairement liés par des noeuds peu apparens. Enfin, toute sorte de recueils peut nous intéresser; mais dans un long roman, dans une composition ingénieuse, dans un ouvrage quelconque de l'art, nous cherchons un autre intérêt que celui du mélange des contes et de l'histoire: c'est ce que nous attendions et attendrons toujours du talent de M. Manzoni; car, tant qu'on ne changera pas la nature des hommes et des choses qui a attaché le plaisir plutôt à certains objets et à certaines combinaisons qu'à d'autres, nous nous attacherons toujours de préférence à ces objets et à ces combinaisons.

Mais M. Manzoni paraît si préoccupé des avantages de sa théorie, qu'il semble avoir pris à tâche de se livrer à des digressions encore plus étranges, que l'on pourrait appeler didactiques et savantes. Tel personnage paraît à peine, que l'auteur ne perd pas l'occasion d'en insérer la biographie dans son roman. Il entre

souvent dans des discussions critiques qui ne sont ni nécessaires ni utiles. A peine le roman est-il commencé, qu'il s'arrête pour prouver, par de longs documens historiques, l'existence de ces braves qui, sous divers noms, comme de *bulli* dans Brescia, de *bandits* dans les états de l'Église et de Naples, etc., étaient aussi généralement connus dans l'Italie que les moines. Même digression sur les mesures employées pour arrêter la disette, sur les recherches des causes de l'invasion de la peste, etc. Si l'on ne savait d'ailleurs que le livre a été imprimé sous les yeux de l'auteur, ne soupçonnerait-on pas que ces commentaires, bien qu'instructifs, ont été glissés dans le texte par l'impéritie et la négligence de l'éditeur?

On pourrait trouver aussi ce caractère d'incohérence dans plusieurs détails, dans quelques dialogues, dans quelques descriptions et dans le style lui-même. L'auteur, en général, pèche par redondance, ce qui l'expose à une sorte de superflu qui est aussi une digression à nos yeux. Lors même qu'on souffre ce long interrogatoire où l'archevêque Borromée demande compte au curé don Abbondio de l'exercice de son ministère, qui pourrait entendre sans être fatigué ces longs et fréquens entretiens de gens incultes et grossiers? Ce n'est pas là le verbiage qu'on reproche à la plupart des auteurs italiens; le style de M. Manzoni n'est jamais vide: il est approprié aux personnes et aux circonstances; il dit toujours quelque chose; mais son esprit est si fécond qu'il se laisse aller sans effort, et donne d'autant plus dans ce genre d'abondance qu'il a adopté le style descriptif, ce style même qui exposa à un pareil danger Ovide parmi les anciens, Marini, le père Ceva[1] et d'autres italiens parmi les modernes.

Nous avons franchement exposé notre manière de penser sur le roman de M. Manzoni. Les qualités de cet estimable écrivain n'ont pas besoin de ce genre de ménagemens qui ne conviennent qu'à des auteurs médiocres. Nous avons signalé surtout une espèce d'imperfections qui semblent appartenir moins à lui qu'au système

1. *le père Ceva*: al *Puer Jesus*, alla *Philosophia novo-antiqua* e alle altre opere latine del padre Tommaso Ceva (1648-1737) il Salfi dedica parecchie pagine della sua continuazione dell'*Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené (XVI, pp. 206-7 e 257-73), polemizzando a volte con le sue idee, ma dando nel complesso giudizio positivo sulle sue capacità di scrittore. Più ancora egli lo rispetta quale critico, come dimostra il giudizio del *Résumé*, riportato anche in questo volume a p. 988.

bizarre qu'il a suivi. Nous rendrons en même tems hommage à ses connaissances et à ses talens. Nous avons apprécié la conception de ces beaux caractères, ces situations pathétiques, spécialement lorsque l'auteur ne se fait point de scrupule de s'abandonner à toute l'énergie de la passion, ces traits saillans, ces comparaisons neuves, surtout lorsqu'elles ne sont pas trop ingénieuses ni trop recherchées, ces monologues sombres et profonds, ces tableaux si pleins de mouvement et de vie. Aucune de ces beautés ne nous est échappée; mais ces beautés mêmes nous font regretter que M. Manzoni n'ait pas suivi un système plus sévère et plus régulier que l'expérience et la raison ont consacré, malgré les efforts qu'on fait pour le rejeter. Qu'il méprise quelques prétentions de rhétoriciens routiniers, nous serons d'accord avec lui; mais qu'il ne se laisse pas aller non plus jusqu'à l'excès contraire, malgré les éloges de ceux qui célèbrent plutôt leur secte que ses talens. Voilà du moins notre opinion; telle qu'elle est, elle ne diminuera jamais l'estime que ses qualités intellectuelles et morales nous ont depuis long-tems inspirée.

FRANCESCO MILIZIA

NOTA INTRODUTTIVA

Nato nel 1725 ad Oria, «piccola città di terra d'Otranto» – come egli stesso racconta in alcune *Notizie* sulla propria vita, pubblicate postume –, discendente «unico della più nobile e ricca famiglia di quella bicocca», Francesco Milizia manifestò fin dalla prima giovinezza una indole risentita e indipendente. Inviato a nove anni presso uno zio medico stabilito a Padova, dopo aver studiato qui «assai male le belle lettere», a sedici anni, irritato dai rimproveri dello zio e spinto dal suo temperamento avventuroso, fuggì di casa e prese a girovagare per l'Italia settentrionale, sostando per qualche tempo a Bobbio, a Pavia e a Milano. Dal padre, venuto a riprenderlo, ottenne di fermarsi a Napoli, dove poté studiare «un poco di logica e metafisica sotto il celebre abate Genovesi e la fisica e la geometria sotto il p. Orlandi», e dove ebbe a condiscepolo, fra gli altri, Ferdinando Galiani e strinse amicizia col fratello di lui, Bernardo. Ma anche da Napoli volle andarsene «per voglia di vedere il mondo e in particolare la Francia»; non giunse però che a Livorno, dove fu costretto ad arrestarsi per mancanza di danaro. Rimpatriato ad Oria, si ritirò dapprima in una casa di campagna «per studiare le scienze»; poi, sposatosi, si trasferì a Gallipoli «con qualche applicazione ai libri, ma più all'allegria»; finché, strappato al padre «un più comodo assegnamento», passò a Roma, e qui si stabilì definitivamente nel 1761 per rimanervi, salvo qualche gita a Napoli per affari o per diporto, fino alla morte, avvenuta nel marzo del 1798. La sua posizione nell'ambiente politico e religioso di Roma è documentata abbastanza chiaramente dalle sue lettere all'architetto Tommaso Temanza e soprattutto al conte Francesco di Sangiovanni, al quale egli apriva più volentieri il suo intimo pensiero. Colpiscono in queste lettere l'asprezza e la ferocia addirittura dei suoi giudizi non solo sui gesuiti, dei quali egli si augura e poi saluta con gioia la soppressione, ma anche su papi e cardinali e in genere su quasi tutti i principali personaggi della vita romana contemporanea; nella quale – egli scriveva per esempio al di Sangiovanni – «regna universalmente il nulla: nulla però gravido di gran conseguenze, le quali se non saranno strepitose, saranno infallibilmente fatali a questo paese che se ne va precipitosamente all'ingiù». Ma per quanto sprezzanti e

pessimistici possano apparire tali giudizi, non direi che essi riflettano veramente, come qualche studioso ha pensato, «una ansiosa aspettazione giacobina», una «inquietudine non preromantica, ma rivoluzionaria», quanto piuttosto da un lato lo sdegno di un «franco divolgatore della filosofia del secolo XVIII» (Ugoni), esasperato dallo spettacolo di corruzione e di oscurantismo offerto dalla Roma contemporanea, e dall'altro l'estro di un polemista di razza, in fondo non dispiaciuto di tante occasioni offerte alla sua caustica ferocia. «Desidererei...» egli scrive per esempio al di Sangiovanni «che Roma fosse fertile di avvenimenti strepitosi, come lo è di coroncine e di medaglie, per così avere il piacere di trattenermi secolei con la immaginativa qualche ora d'ogni settimana». Non risulta in ogni modo che, per quanto non nasconda le sue simpatie verso l'antica libertà repubblicana, egli sia stato davvero in relazione con i futuri giacobini romani: tali non erano certamente né monsignor Bottari, malgrado le sue tendenze giansenistiche, né il d'Azara, ministro del re di Spagna a Roma, né il Mengs, né il Bianconi, le persone cioè che, attraverso le lettere, vediamo a lui legate da più cordiali rapporti di amicizia. Anche alla presenza del suo nome in una lista – compilata probabilmente da Ennio Quirino Visconti e consegnata a Giuseppe Bonaparte – di «patriotti» romani favorevoli ai Francesi, non è forse il caso di attribuire eccessiva importanza. Quale che fosse il suo atteggiamento prima della venuta dei Francesi, è certo che il Milizia non approvò i successivi avvenimenti e non prese parte attiva alla instaurazione della Repubblica Romana; lo testimonia una lettera, citata dalla Fontanesi, a Lorenzo Lami Adami in data 2 marzo 1798, in cui, mescolando sarcasmo e aperta deplorazione, scrive: «La metamorfosi di Roma è seguita con tutta tranquillità...; qualche centinaio di morti e feriti: un altro centinaio arrestato dal popolo barbaro, e fucilati alla piazza del Popolo ventidue... Roma è tranquilla, e la Repubblica Romana fra i suoi municipalisti conta ora l'ex-abate Casaro e l'esemplare Solari. Non già Milizia. Egli si gode beato del suo niente, e vive col divino Platone, perché si piange di qua e si ride di là».

La natura ancora essenzialmente illuministica della mentalità del Milizia si manifesta comunque in modo diretto ed esplicito nelle sue opere. Può essere indicativa in tal senso anche la sua passione per le scienze naturali ed esatte, documentata dagli studi giovanili

di cui si è fatto cenno, ma anche e soprattutto da un gruppo di lavori compiuti in età matura: lavori di medicina (il trattatello, in parte tradotto dalla «Encyclopédie», *Del salasso*, Roma, Casaletti, 1770; e un ampio *Dizionario di medicina domestica*, rimasto inedito); di matematica (*Elementi di matematiche pure*, Roma, Casaletti, 1771); di astronomia (*La storia dell'astronomia di M. Bailly, ridotta in compendio*, Bassano, Remondini, 1791); una traduzione della *Introduzione alla storia e alla geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles* (Parma, Stamperia Reale, 1783); e infine un opuscolo sulla *Economia pubblica* (Roma, Petitti, anno VI della Libertà, I della Romana [1798]), condotto secondo i principii della scuola fisiocratica. Ma, quel che più importa, al pensiero e al gusto dell'Illuminismo si ispira, almeno nei suoi aspetti centrali, quell'attività di teorico, di critico e di storiografo delle arti figurative, alla quale si dedicò con maggiore impegno, e che qui soprattutto ci interessa.

Gli stretti rapporti del Milizia con l'estetica e con la critica illuministica sono stati già accennati dal Ragghianti e dalla Gabrielli, ma non sarà inutile soffermarsi a dimostrarli in modo più puntuale. Punto di partenza per il Milizia, come per la maggior parte dei critici illuministi, è il concetto che le arti, e in particolare le arti figurative, debbano essere guidate dai principii e dalle regole di una «sana filosofia»: «È il filosofo (nome sempre odioso) che porta la face della ragione nell'oscurità de' principii e delle regole; a lui appartiene la legislazione; l'esecuzione è dell'artista. Meschino artista, se non è filosofo: e più meschino se, non essendolo, non vuole dal filosofo lasciarsi né pur guidare» (*Principii di architettura civile*, I, pp. 377-8). Questa impostazione preliminare, tipicamente razionalistica, si colora spesso di forti tinte empiristiche, sia nelle pagine teoriche dei *Principii*, in cui ad esempio si afferma, riecheggiando una famosa massima dello Hume, che «il Bello non è una qualità delle cose», ma «esiste meramente nell'intelletto di chi le contempla» (I, p. 354); sia soprattutto nell'operetta *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, dove, a parte il titolo stesso (probabilmente esemplato su una frase del Reynolds), sono frequenti dichiarazioni che insistono sull'idea che «bisogna . . . per acquistar gusto aver veduto molto e comparato molto» (p. 53). In ogni caso, dedotti che siano dalla ragione o dall'esperienza, esistono, secondo il Milizia,

alcuni principii validi per l'arte di ogni tempo e luogo: e questi principii sono, come egli ripete spessissimo, la *simmetria*, che è «un piacevole rapporto fra le parti e il tutto», l'*euritmia*, che nasce dalla combinazione della varietà con l'unità, e infine la *convenienza* o decoro, che risulta da «un giusto uso della simmetria e della euritmia» in relazione con il contenuto e il fine dell'opera. Compito dell'artista sarà quindi applicare questi canoni quando «imita» la natura, trascegliendone e combinandone insieme le parti più belle fino ad ottenere quel «tutto perfetto» che è il «Bello ideale». La presenza in se stessa di queste formule non basta tuttavia a caratterizzare la posizione del Milizia: esse infatti assumono (come non sempre è stato avvertito) diverso contenuto nei diversi critici ed estetici del Seicento e del Settecento; e se in alcuni di essi, dal Bellori al Crousaz all'André al Batteux, si riferiscono all'ideale di un classicismo ragionevole e decoroso, in altri, a cominciare dal Winckelmann, si vengono riempiendo di un nuovo spirito, tra misticamente platonizzante e sottilmente sensuale, del vagheggiamento irrazionale di un mondo remoto e incomparabilmente sereno, che si identifica poi con l'arte greca. Orbene nelle opere del Milizia, che fra l'altro ebbe familiarità col Mengs e aiutò il d'Azara a curarne l'edizione postuma delle opere, appaiono in effetto, ed è giusto metterli in evidenza, non pochi atteggiamenti e giudizi particolari caratteristici del neoclassicismo winckelmanniano: l'insistenza frequente sui temi della «semplicità» e della «calma grandezza», sul rapporto fra arte e libertà politica; la dichiarata preferenza per l'arte greca; l'antipatia, oltre che per i barocchi, anche per Michelangelo; non poche interpretazioni e valutazioni di monumenti antichi. Rimane tuttavia in complesso nel lettore la netta impressione che a comprendere e ad assimilare profondamente, nella sua effettiva originalità, il nuovo classicismo il Milizia non arrivi veramente mai, e che comunque per questa parte resti più lontano dal Winckelmann di altri critici figurativi italiani come l'Algarotti e il Rezzonico. Leggendo i saggi sulla pittura e sull'architettura del primo ci si può imbattere, per esempio, in una pagina dove viene nettamente distinto l'ufficio del naturalista e dello storico, che ritraggono gli oggetti «con quei difetti e con quelle imperfezioni, a cui vanno soggetti i particolari e gl'individui», da quello del «pittore idealista, che è il vero pittore», e che «imita non ritrae, vale a dire finge con la fantasia e rappre-

senta gli obbietti quali esser dovrebbono con quella perfezione che conviene all'universale e all'archetipo»; procedimento tanto più necessario all'architettura, la quale «dee levarsi in alto coll'intelletto e derivare un sistema d'imitazione dalle idee delle cose più universali e più lontane dalla vista dell'uomo»; o in un'altra pagina, ancora più notevole, nella quale è espresso il rimpianto per i vantaggi «che aveano gli antichi pittori sopra quelli del tempo presente», in quanto avevano a disposizione una storia «feconda de' più gloriosi e belli avvenimenti» e una mitologia che «accresceva il più delle volte il sublime e il patetico di quelli», e rendeva «sensibili e quasi visibili... da per tutto le loro deità» (*Opere*, III, Venezia, Palese, 1791, pp. 143, 25 e 144-5). Il Milizia invece, quando accenna a temi analoghi, sembra inclinare esplicitamente e quasi polemicamente verso posizioni ora più realistiche ora più razionalistiche. A proposito del «Bello ideale» egli non soltanto cita più volte il verso del Pope «'Tis Nature all, but Nature methodised» (che anche l'Algarotti ricorda), ma per esempio sente il bisogno di precisare: «[il "Bello ideale"] si suol chiamare anche "imitare la bella natura"; e questa frase è più chiara, perché in questa scelta niente è d'ideale, ma tutto è preso dalla natura, a un di presso come il fromento e come tanti grani e frutti e fiori ed erbe, che non si veggono più naturalmente come ci sono presentati dalla industria, la quale però dalla natura li ha ricavati tutti» (*Dell'arte di vedere*, p. 22); e per quanto riguarda l'architettura, mentre riconosce che ad essa, diversamente dalle altre arti, «manca in verità il modello formato dalla Natura», aggiunge però, rifacendosi a Vitruvio, che essa «ne ha un altro formato dagli uomini», la «rozza capanna» preistorica (*Principii di architettura civile*, I, p. 26). E se egli identifica con il Winckelmann, il Mengs e l'Algarotti la bellezza con l'arte greca, non perde occasione di polemizzare contro i pericoli della troppo entusiastica adorazione non solo degli antichi in genere, ma dei Greci stessi: «La grata riverenza, che si deve alla memoria ed alle cose de' nostri antenati, non deve trasportarci, e ci trasporta sovente, in un eccesso d'ammirazione per tuttociò che è antico. Prima di ammirarlo, si esamini, ed esaminato bene che sia, si cesserà forse di ammirarlo. Se ne dubiti per tanto, se ne sospetti senza un cieco irragionevole rispetto per l'antichità, e poi se si ha coraggio, si vada ad incensare Omero, Platone, Aristofane, Fidia, Virgilio, Vitruvio, Petrarca, Dante, Boc-

caccio, Leon Battista Alberti, e tanti altri cadaveri» (*Principii di architettura civile*, I, pp. 35-6; e si veda anche *Dell'arte di vedere*, p. 102). Del resto nei suoi giudizi sui monumenti antichi, piuttosto che per la grazia serenamente divina idoleggiata dal Winckelmann nelle opere greche, il Milizia si mostra veramente commosso di fronte alla quadrata, robusta ed espressiva maestà delle statue e degli edifici romani, di fronte alla «testa veramente di carattere» di Marco Aurelio, e alla «vivezza dell'espressione» del suo cavallo; alla «forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità» del Pantheon; alla «gran massa imponente» del Colosseo; alla «ruina grandiosa» delle Terme di Caracalla; ai «pochi ma enormi massi» che formavano la struttura degli scomparsi ponti della via Appia. Negli stessi giudizi sulle statue greche, in cui pure si avvertono precisi echi winckelmanniani, si nota però non raramente la tendenza ad accentuarne la componente drammatica, il movimento, l'azione, e a trascurarne e ad attenuarne invece le possibilità di suggestione ideale, sovrumana, come si può vedere confrontando, ad esempio, le pagine del critico tedesco sull'*Ercole Farnese*, sull'*Apollo* e sull'*Antinoo di Belvedere*, sulla *Venere Capitolina* con quelle corrispondenti del Milizia nell'*Arte di vedere*. E non è forse solo un caso se proprio egli, che tanto spesso si richiama al Mengs, e magari al Sulzer, non cita mai, se ho ben visto, il nome del Winckelmann.

In questa sua tendenza verso l'arte «espressiva» e «caratteristica» (anche teoricamente affermata, come nell'*Arte di vedere* alla p. 38, dove si dichiara che «l'espressione è l'articolo più importante delle belle arti») il Milizia giunge talora addirittura ad atteggiamenti che si potrebbero definire preromantici. Non si dovrà forse attribuire troppa importanza a certe concessioni all'irregolarità, come quando egli raccomanda: «Si abbandoni di quando in quando l'euritmia, e si dia anche nel bizzarro e nel singolare. Si mischi graziosamente il morbido col duro, il delicato col forte, il nobile col rustico», aggiungendo però subito dopo: «ma non [ci] si allontani mai dal vero e dal naturale»; o quando si sofferma a descrivere la naturalezza, la mescolanza di grazia e di «orrore», di ameno e di lugubre, dei giardini cinesi e inglesi, precisando però che «il disordine che vi regna è l'effetto dell'arte la meglio ordinata» (*Principii di architettura civile*, II, pp. 57 e 195); e in sostanza non oltrepassando i limiti del concetto algarottiano che «il maggior pregio della disposizione sta in quel disordine che

mostri essere nato dal caso, ma è in sostanza il più studiato effetto dell'arte» (*Opere*, ed. cit., III, p. 166). Più notevole, invece, relativamente al tempo, l'ammirazione che egli manifesta, fin dalla prima edizione delle *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e di ogni tempo* (1768), per l'architettura gotica: una ammirazione certo non priva di riserve, e in parte razionalisticamente rivolta alla semplicità e solidità delle strutture, ma in parte dovuta ad una effettiva sensibilità per il fascino particolare di quell'arte: «Si entri in una chiesa gotica, l'immaginativa rimane subito colpita dalla estensione, dall'altezza, dall'arditezza della gran navata, libera, senza impacci. Si è forzato a restare per alcuni momenti sorpreso dal tutto insieme maestoso. Si esamini in dettaglio, e gli assurdi scappano senza numero. Si rientri nel mezzo della navata, e si rimane di nuovo incantato per tanta grandiosità» (*Principii di architettura civile*, II, p. 427).

Dal neoclassicismo winckelmanniano il Milizia rimane tuttavia distinto, ancor più che per questi spunti preromantici, per la sua convinzione, infinite volte replicata, che l'arte debba avere un fine «utile»; debba cioè contribuire al miglioramento morale e civile e al benessere dell'umanità, a quella «pubblica felicità» che a lui, come all'Algarotti e a tutti gli altri illuministi, stava soprattutto a cuore. Questo contributo egli sembra talora, nell'*Arte di vedere*, intendere, alla maniera del Sulzer (e del Bertola), come una conseguenza interna del «diletto» artistico che depura e nobilita la «sensibilità» («l'uomo formato dalle belle arti è d'una sensibilità depurata, per cui diviene d'una probità attiva, cioè un benefattore illuminato», p. 44); ma in realtà in lui, come generalmente in tutta l'estetica e la critica illuministica e in particolare nei saggi citati dell'Algarotti, prevale il concetto che la moralità dell'arte consista proprio nella presenza di un vero e proprio «contenuto» morale; e senza cercare altrove, nella stessa opera, qualche pagina più avanti, si legge per esempio che i «caratteri più interessanti sono quelli degli uomini nelle loro azioni morali», e che la «scultura, dopo la storia, è il deposito delle virtù e de' vizi», e quindi «sceglie o deve scegliere soggetti interessanti, e li esprime bene per riempier un cuor sensibile d'ammirazione per la vera grandezza, d'amore pel bene, d'abborrimento pel male» (pp. 46-7). Così gli sembra specialmente ammirevole la statua di Marco Aurelio, in quanto rappresenta «un uomo tutto ardore per l'a-

dempimento de' suoi doveri, dei doveri d'un sovrano che ha il peso gravissimo, il peso immenso di fare la felicità del suo popolo», e conclude esclamando: «Ah perché le belle arti non s'impiegano sempre per soggetti sì consolanti!»; mentre per contro non può tenersi dal rimproverare al pur lodatissimo Raffaello la mancanza di precisi intenti educativi: «Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa ci dicono di buono? Niente. Dunque vadano in uno zibaldone di varie bellezze da poter servire per qualche buon argomento» (*Dell'arte di vedere*, pp. 16-7 e 85). Ma è soprattutto nel campo dell'architettura, non a caso l'arte preferita dal Milizia, che si accentua il suo utilitarismo. L'architettura è infatti per lui (come per il Blondel e anche per il Sulzer, i cui scritti, per questa parte rigorosamente illuministici, egli poteva leggere tradotti nell'*Encyclopédie*), tra tutte le arti, «la più interessante per la conservazione, per la comodità e per le delizie e per la grandezza del genere umano», poiché, egli specifica, essa è «1. Come la base e la regolatrice di tutte le altre arti. 2. Ella forma il legame della società civile. 3. Produce ed aumenta il commercio. 4. Impiega le pubbliche e le private ricchezze in beneficio e in decoro dello stato, de' proprietari e de' posteri. 5. Difende la vita, i beni, la libertà de' cittadini» (*Principii di architettura civile*, I, p. VII). E se egli si distingue dai più radicali funzionalisti, come il Lodoli, in quanto, seguendo l'Algarotti e attraverso quella che il Ragghianti ha chiamato la «metafisica del legno», reintroduce l'esigenza di «abbellire»; tende però a subordinare, anche più nettamente dell'Algarotti, il criterio della bellezza a quello dell'utilità o comodità: «Questa seconda parte dell'architettura civile» precisa all'inizio del secondo volume dei *Principii di architettura civile*, dedicato appunto alla comodità, «è della più grande estensione, poiché abbraccia ogni sorte di edificio; è di tanta importanza, quanto è la comodità del genere umano, per cui si costruiscono le fabbriche; e ben lungi di opporsi alla loro bellezza, la fa maggiormente spiccare; anzi ne costituisce la base. La comodità di un edificio è come la bontà morale di un uomo, la quale forma il massiccio, e dà risalto alla sua bellezza e ad ogni suo ornamento esteriore. La comodità è la regolatrice della simmetria, o sia delle proporzioni, che danno tanto diletto allo sguardo. Qui è dove l'architetto può manifestare un ingegno creatore con combinazioni sempre nuove e sempre ugualmente giuste, e può

rendersi benemerito della umanità» (pp. 9-10). E in coerenza con queste convinzioni, dedica, nel terzo volume dei *Principii*, un intero capitolo a tracciare «un sensato sistema di educazione pubblica» per gli architetti, sottolineando come tale educazione possa realizzarsi solo nel quadro di una buona «legislazione» generale, a sua volta fondata sulla «sana filosofia».

Come è caratteristico della mentalità illuministica questo utilitarismo civile, così rientrano pienamente in quella mentalità, senza diventare sintomi di una inquietudine rivoluzionaria, sia il tono polemico, sia lo stile brusco, realistico e bizzarro con cui il Milizia sostiene le sue idee estetiche ed espone i suoi giudizi. Tutti sanno ormai che proprio l'intonazione polemica è uno degli aspetti fondamentali che distinguono la critica illuministica da quella arcadica, e che tale intonazione si ritrova, naturalmente con accenti e forme diverse, tanto nelle pagine di un Bettinelli come di un Baretti, di un Cesarotti come di un Napoli Signorelli; e se in alcuni giudizi del Milizia si può notare una più esasperata asprezza e una ferocia più duramente sarcastica, questi atteggiamenti saranno da attribuire, come nei giudizi di carattere politico, e alla più viva reazione che poteva suscitare un ambiente particolarmente refrattario come quello romano alle ragioni del «buon senso» e del «buon gusto», e al temperamento diciamo pure «donchisciottesco» dell'uomo, al piacere di pronunciare delle *boutades* destinate a sbalordire il lettore: come, per citare qualcuna delle più famose, quelle sul *Mosè* («se ne sta a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber, è una testa di satiro con capelli di porco, e piccola riguardo al tutto. Tutto com'è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso» (*Dell'arte di vedere*, p. 3), e sulla tribuna del Bernini («quel delirio di que' quattro mostri di colonne torse spirali, infrascate di bisbeticherie, che sostengono un baldacchino per imbarazzare la grandiosa crociera della chiesa», *Roma, delle belle arti del disegno*, edizione 1823, p. 177). Dove si vede anche come i neologismi e le originalità dello stile del Milizia, se appaiono meno letterari di quelli per esempio del Baretti, non siano certo meno consapevoli e compiaciuti nella loro spesso gratuita, per usare una parola cara allo scrittore, «strambalatezza».

In conclusione, pur mettendo nel dovuto rilievo gli aspetti sia neoclassici che preromantici, direi che il carattere e il merito

fondamentale del Milizia vada indicato nell'avere, più sistematicamente e con più efficace vigore polemico di ogni altro, almeno in Italia, applicato i principii dell'Illuminismo nel campo delle arti figurative. In particolare, dal punto di vista teorico e critico, le opere in tal senso più notevoli vanno considerate le *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo* (pubblicate nel 1768, e ristampate nel 1781 con molte modifiche e aggiunte e col titolo *Memorie degli architetti antichi e moderni*), che sono una serie di biografie inquadrate in una linea storiografica, ispirata al proposito, tipicamente illuministico, di «far conoscere l'origine, i progressi e le vicende» dell'architettura; e i *Principii di architettura civile* (1781), ampio trattato generale di carattere teorico-tecnico, che costituì per molto tempo un diffuso manuale scolastico. In queste due opere, e particolarmente nella prima, si possono cogliere anche le pagine critiche più acute ed equilibrate del Milizia: un acume e un equilibrio che si riflettono anche nei giudizi sugli artisti più lontani dal gusto dell'autore, come Michelangelo, il Bernini e il Borromini, caratterizzati, malgrado la valutazione negativa, con notazioni tuttora valide e stimolanti.

L'opuscolo *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs* (1781) è invece senza dubbio lo scritto migliore per l'efficacia polemica (anche se oggi appare esagerata la definizione del Cicognara: «terribile opuscolo che rovesciò il sistema di scrivere e di pensare in materie d'arti») e per vivacità letteraria, specie nelle analisi critiche, spesso sbalestrate e ingiuste, ma sempre gustose o almeno divertenti. E un giudizio non dissimile si può dare dell'altra operetta *Roma, delle belle arti del disegno* (1787), in cui vengono passate in rassegna per ordine cronologico, dalla *Cloaca massima* alla *Sagristia vaticana*, cioè «dall'ottimo al pessimo», le principali opere architettoniche esistenti in Roma.

Meno interessanti e originali, anche se utili a confermare l'orientamento illuministico del Milizia, sono infine il trattatello *Del teatro* (1771), che almeno per la parte letteraria e musicale è una dichiarata contaminazione di idee del Muratori, dell'Algarotti, del Batteux e del d'Alembert; e il *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) «estratto in gran parte», come è detto nel sottotitolo, «dalla *Enciclopedia metodica*» del Panckouke, anche se spesso ravvivato dai commenti estrosamente polemici dell'autore.

*

Le principali opere del Milizia sono state ricordate nel corso della Nota introduttiva che precede. Precisiamo qui che la prima edizione del trattato *Del teatro* (Roma, Casaletti, 1771) fu immediatamente fatta ritirare dalla censura; l'autore ripubblicò l'opera, dopo aver mutato o soppresso i luoghi incriminati, a Venezia, Pasquali, 1773: edizione riprodotta integralmente, col solo mutamento del titolo in *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, pure a Venezia, Pasquali, 1794. Dell'opera *Roma, delle belle arti del disegno* fu pubblicata (a Bassano, Remondini, 1787; e ivi ristampata nel 1823) solo la prima parte, relativa all'architettura civile: altre tre parti riguardanti la scultura e la pittura furono solo progettate ma non composte dal Milizia, sdegnato che la censura romana avesse proscritto la prima parte. Notizie bibliografiche sulle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, sui *Principii di architettura civile* e sull'*Arte di vedere nelle belle arti del disegno* si troveranno nei cappelli alle pagine di queste opere riportate nel presente volume. Dopo la morte dell'autore furono pubblicate le *Notizie di F. Milizia scritte da lui medesimo*, Bassano, Remondini, 1804, a cura di B. Gamba, che vi aggiunse un utile *Catalogo* delle opere dello scrittore; e due raccolte di lettere: *Lettere di F. Milizia a T. Temanza, pubblicate per la prima volta nelle nozze Muzani-Di Caldogno*, Venezia, Alvisopoli, 1823; *Lettere di F. Milizia al conte F. di Sangiovanni*, stampate contemporaneamente a Bruxelles, Tarlier, 1827, e a Parigi, Renouard, 1827. Sempre dopo la morte dell'autore uscirono una *Scelta di operette*, a cura di B. Gamba, Venezia, Alvisopoli, 1826 (che riproduce, oltre le *Notizie* e il *Catalogo* delle opere a cura del Gamba, le vite del Brunelleschi, del Fontana e del Bernini, l'*Arte di vedere* senza le *Riflessioni*, i capitoli *Del Bello* e *Del gusto* dei *Principii*, e diciannove lettere, fra cui una inedita allo Zulian sul monumento di papa Ganganelli eretto dal Canova); e le *Opere complete di F. Milizia risguardanti le belle arti*, Bologna, Stamperia Cardinali e Frulli, 1826-1828, in nove tomi (il I contenente l'*Arte di vedere*, il *Trattato completo, formale e materiale del teatro* e *Roma*; il II e il III, il *Dizionario delle belle arti del disegno*; il IV e il V, le *Memorie degli architetti*; il VI, VII e VIII, i *Principii di architettura civile*; il IX, il *Saggio di architettura civile* e le lettere): edizione da adoperare con cautela poiché di alcune opere sono riprodotte edizioni non definitive o corrette da altri dopo la morte del Milizia.

Tra gli studi complessivi sul Milizia vanno ricordati L. CICOGNARA, *Memoria intorno all'indole e agli scritti di F. Milizia e progetto di pubblicare alcune sue preziose lettere inedite*, in «Atti della Società italiana», II (1808), pp. 440 sgg. (interpretazione del Milizia in senso neoclassico); C. UGONI, *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, III, Milano, Bettoni, 1822, pp. 153-74 (saggio assai informato ed equilibrato); G. NATALI, *Un enciclopedista classicista*, in «Rivista d'Italia», ottobre 1915, poi ristampato col titolo *Il «Don Chisciotte del Bello ideale»*, in *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino, S.T.E.N., 1926[2]; e dello stesso *Il Settecento*, cit., I, pp. 436-8, 481-2, 500-3; G. FONTANESI, *F. Milizia scrittore e studioso*

d'arte, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1932 (monografia di scarso valore, ma non priva di notizie utili).

In particolare, sulla vita: L. HUETTER, *La soppressione della compagnia dei gesuiti nelle lettere romane del Milizia*, in «Roma», VI (1928), fasc. 11. Sul Milizia critico d'arte: L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 122-4; C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 283-96 e *passim* (sul Milizia teorico del «Bello ideale»); M. L. GENGARO, *Critica d'arte*, Brescia, Morcelliana, 1948, pp. 185-7 (sulla modernità del concetto miliziano del «saper vedere»); F. ULIVI, *F. Milizia scrittore*, in *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 207-44 (sottolinea l'aspetto rivoluzionario, «giacobino», del Milizia); L. HUETTER, *F. Milizia tra puntigli e pettegolezzi*, in «Capitolium», XXI (1946), pp. 37-41; G. L. LUZZATTO, *Attualità ed espressione originale del Milizia*, in «Commentari», luglio-settembre 1956, pp. 169-79. Importanti per i rapporti con l'Algarotti e la critica illuministica gli accenni di C. L. RAGGHIANTI, *L'architettura «in funzione» e F. Algarotti*, in *Commenti di critica d'arte*, Bari, Laterza, 1946, pp. 284-93; e di A. M. GABRIELLI, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, in «Critica d'arte», III (1938), pp. 155-69, e IV (1939), pp. 24-31. Sulle *Memorie degli architetti* si veda: L. HUETTER, *F. Milizia e le «Vite degli architetti» (contributo alla storia della censura pontificia)*, in «L'Urbe», IV (marzo 1939), pp. 19-32. Sul Milizia economista: G. CARANO-DONVITO, *F. Milizia quale economista*, in *Economisti di Puglia*, Firenze, La Nuova Italia, 1956, pp. 257-65.

DALLE «MEMORIE DEGLI ARCHITETTI ANTICHI E MODERNI»

[*Giudizio su Michelangelo.*][1]

Si è veduto nel Bonarroti un fenomeno singolare; un uomo triplo. La favolosa antichità ha riunito diversi Ercoli per formare un grand'Ercole. Del solo Michelangelo si posson fare tre grandi artisti; uno scultore, un pittore, un architetto, e ciascun eccellente. Questa triplice eccellenza finora è unica. Lungi però di profonder a Michelangelo gli attributi d'impareggiabile, di perfetto, di divino, come tanti han fatto, si deve riguardare come uomo, cioè soggetto ad errori. Riguardo alla statuaria ed alla pittura esaminerà i suoi pregi

La prima edizione di questa opera fu pubblicata col titolo *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un Saggio sopra l'architettura*, a Roma, nella stamperia di Paolo Giunchi Komarek, 1768, in volume unico, nel quale, oltre il *Saggio sopra l'architettura* che serve da introduzione, è aggiunta in fine una *Appendice sopra il meccanismo delle volte*. Una traduzione dell'opera uscì poco dopo a Parigi, nel 1771, a cura di Jean-Claude Pingeron, che vi apportò anche alcune correzioni e aggiunte. Di tali correzioni e aggiunte tenne conto il Milizia quando si accinse ad una nuova edizione della sua opera, che egli chiamò «terza» (considerando come una seconda edizione la traduzione francese) e che fu stampata a Parma, presso la Stamperia Reale, nel 1781, in due volumi, col titolo *Memorie degli architetti antichi e moderni*, titolo consigliato (come l'autore stesso afferma nella Prefazione) da un «soggetto ragguardevole in ogni sorta di letteratura, e particolarmente nelle amenità delle belle arti [probabilmente il d'Azara, a cui questa terza edizione è dedicata] il quale ha creduto che quelle *Vite* non sieno vite, ma piuttosto notizie o memorie». A parte il cambiamento del titolo, le *Memorie* rispetto alle *Vite* presentano altri mutamenti: il *Saggio sopra l'architettura* è sostituito da una più sintetica Prefazione, che è poi un «abbozzo», secondo quanto dice il Milizia stesso, dei *Principii di architettura civile*, non ancora pubblicati ma già compiuti; l'*Appendice sopra il meccanismo delle volte* è eliminata; e le vite dei vari architetti sono aumentate di numero e spesso ampliate e rielaborate. Una «quarta edizione, accresciuta e corretta dallo stesso autore», apparve infine a Bassano, presso Remondini, nel 1785, nella quale, rispetto alla terza, compaiono due nuove vite, di Francesco Maria Preti e di Giovanni Miazzi, che il Gamba nella sua notizia bibliografica citata afferma composte da altro autore. Questa quarta edizione fu poi riprodotta, con l'aggiunta di nuove vite, dovute a diversi autori, nei tomi IV e V delle *Opere complete*. Fuori d'Italia l'opera fu tradotta, oltre che in francese dal Pingeron, anche in inglese dal Cresy (London 1826). I passi qui riportati sono tratti dalla quarta edizione bassanese, che è l'ultima approvata dall'autore; ma abbiamo tenute presenti anche la prima e la terza.

1. Dalle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, ed. cit., I, pp. 220-2.

ed i suoi difetti chi tratterà di quelle arti. Qui si giudicherà soltanto della sua intelligenza nell'architettura.

Nella chiesa di San Pietro si conosce la grandezza architettonica di Michelangelo. Rigettato con ragione il disegno del Sangallo, egli ne formò la pianta in una proporzionatissima e vaga croce greca, terminata circolarmente alle tre estremità, e dalla parte davanti in linea retta, con ampie ale a fianco alla gran nave. Un solo grandiosissimo ordine corintio di pilastri per tutto l'interno e per tutto l'esteriore decora sì gran tempio. L'ordine della facciata doveva essere lo stesso, e della medesima altezza che quello di dentro. Questa facciata veniva ornata di otto pilastroni con tre porte tramezzo, e quattro gran nicchie. Gl'interpilastri delle porte eran più larghi che quelli delle nicchie. A ciascun pilastro rispondeva verso la piazza una colonna; cosicché si veniva a formar un portico con sette intercolonni di fronte. Chi sa se quegl'intercolonni di varia larghezza avrebbero prodotto buon effetto? I tre intercolonni di mezzo venivan ad esser raddoppiati; onde il portico riusciva doppio nel mezzo, e questo avanti-portico aveva in cima un frontespizio. È da dubitarsi anche del felice successo di questo avanti-portichetto sporgente in fuori. La gran cupola veniva ad aver come per basamento tutta la chiesa, su cui essa spiccava tutta mirabilmente, corteggiata dalle altre quattro minori. Tutto questo pensiero è grande, nobile, maestoso, bello, e fa conoscere il talento sublime del Bonarroti; siccome eccita indegnazione in vederlo da altri così disgraziatamente deformato.

Veniamo al dettaglio di quel che ha fatto Michelangelo in San Pietro. Già si è toccato il difetto delle imposte degli archi eccedenti in proiezione i pilastri. I risalti nel cornicione, gli ornamenti delle finestre e delle nicchie e le volte delle nicchie superiori, che son sopra al collarino de' pilastri, non sono certamente lodevoli. E come posson soffrirsi que' terribili frontespizi spezzati a que' finestroni della crociera, mentre ogni frontespizio colà entro è inutile? L'attico, che circonda esteriormente il tempio, è troppo alto, di cattiva forma le finestre, e pessimi i loro ornati. È questo attico un pezzo sì evidentemente sregolato, che gli avvocati di Michelangelo negano esser suo. Nol sia. È superbo il tamburo della cupola, è buona la figura di essa cupola, mirabile n'è il meccanismo; ma la lanterna con que' candelieri non è cosa molto piacevole; e perciò gli avvocati, come se fossero attualmente salariati da Michelangelo per

difenderlo a dritto ed a rovescio, sostengono che nemmen questo pezzo sia di suo disegno. Il basamento esteriore a questo grand'edifizio[1] è d'una meravigliosa bellezza; ma que' tanti angoli con que' pilastri, che scappan fuori l'un sotto l'altro, non sono certamente soffribili.

La chiesa di San Pietro e la sagrestia di San Lorenzo di Firenze sono state le più belle opere del Bonarroti; e queste e tutte l'altre dimostran in lui un gran genio d'invenzione, gran sagacità nella disposizione e sommo avvedimento nel meccanismo. Ma negli ornati ei si prese delle gran licenze; uscì spesso di sotto alle buone regole, e mostrò un certo che di bizzarro e fiero, ch'è stato il suo predominante carattere nella pittura. Egli diceva che poco o niente s'intendeva d'architettura: poteva esser questa una di quelle solite espressioni che detta la modestia. È certo però che non fu l'architettura la sua principal professione: egli merita nondimeno tra gli architetti un rango distinto; e s'egli avesse penetrato a scoprir l'origine e l'essenza della architettura, non avrebbe inciampato in tanti capricci ed errori. Le sue licenze hanno fatto scala al libertinaggio del Borromini e alle scuole moderne. Quel suo famoso detto, che «bisogna aver le seste negli occhi», è stato preso alla rovescia, e ha fatto molti architetti nemici capitali della fatica. Non può aver «le seste negli occhi» chi non le ha avute lungo tempo in mano misurando, confrontando le opere migliori, per formarsi buon gusto e per produrre cose pregevoli.

[*Giudizio sul Palladio.*][2]

L'inclinazione del Palladio è stata tutta per le cose antiche. Egli apprese fin la tattica antica, e l'apprese così bene che, trovandosi un giorno alla presenza d'alcuni gentiluomini pratici delle cose di guerra, fece fare a certi galeotti[3] e guastatori tutti que' movimenti ed esercizi militari che solevan fare gli antichi Romani, senza commetter disordine o confusione. Su l'esempio degli antichi edifizi il Palladio amò molto di far le sue fabbriche di mattoni, dicendo che le fabbriche antiche di pietra cotta si veggono più intiere che quelle di pietra viva. È infatti fuor di dubbio che gli edifizi di mattoni

1. *edifizio*: la cupola. 2. Dalle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, ed. cit., II, pp. 45-8. 3. *galeotti*: marinai.

cotti sono di maggior durata, perché essendo i mattoni molto porosi si attraggon la calce, si collegan perfettamente fra loro, e forman un sol masso; laddove gli angusti pori delle pietre vive impediscono questa unione. Sono in oltre i mattoni più leggieri, né soggetti ad esser calcinati negli incendi.

Per quel che riguarda la comodità delle fabbriche palladiane un bello spirito ha detto che il più bello abitare è in una casa francese situata incontro ad una del Palladio. Con ragione: non già che il Palladio avesse disposti i comodi interiori senza discernimento; egli anzi vi usò molta avvedutezza, ma dovette, come tutti i più celebri architetti, disporre le cose secondo i costumi e le maniere del suo tempo. L'architettura in quel che riguarda la comodità varia secondo la varia maniera di vivere. Egli distribuì i comodi secondo il gusto del suo tempo: non poteva certamente indovinare il gusto de' suoi posteri; e se ne fosse stato indovino, avrebbe disgustato i suoi contemporanei.

È rispetto la bellezza dell'architettura che il Palladio merita d'esser attentamente riguardato. Avendo egli sempre avanti gli occhi la nobile maniera degli antichi, si formò un carattere semplice e maestoso. Egli non affettò mai ne' piedistalli gli sfondati[1] o rilievi: di rado tagliò gli architravi, e fece ricorrere i sopraornati[2] dritti e senza risalti: le porte, le finestre, le nicchie semplici, ed i frontespizi giammai rotti. Conservò agli ordini i loro precisi caratteri: non caricò soverchiamente di membra le cornici, né sbiecò senza ragione di meccanismo le cantonate.[3] Grand'accuratezza nelle sagome de' corniciami.[4] Variò le modulazioni[5] degli ordini conforme i vari generi degli edifizi e variò anche le interne proporzioni delle stanze, delle sale, de' tempii, facendo uso delle medie proporzionali aritmetica, geometrica ed armonica. Nella tanta varietà delle proporzioni che si trovan nelle reliquie degli antichi edifizi, egli seppe trasceglier l'ottime. I suoi profili sono contraposti e facili: ogni cosa nelle sue fabbriche è legata, e vi si trova il grandioso, l'elegante, il serio. Fece uso di tutti cinque gli ordini[6] secondo le occorrenze;

1. *sfondati*: vani, incavi. 2. *sopraornati*: le parti superiori degli ordini architettonici, composte dall'architrave, dal fregio e dalla cornice. 3. *cantonate*: gli angoli esterni degli edifici. 4. *corniciami*: cornici di ogni genere. 5. *modulazioni*: i moduli, che servono di base per la struttura dei vari ordini architettonici. 6. *tutti cinque gli ordini*: cioè il dorico, lo ionico, il corinzio, il composito e il toscano.

ma del ionico pare che fosse più vago, e fedele seguace di Vitruvio[1] vi usò sempre il capitello a due facce. Al capitello corintio egli ristrinse le foglie verso il tamburo; il che fa comparir questo suo capitello un po' pesante. Alle finestre del primo piano in luogo di frontespizi pose talvolta tre mani di pietre quadrilunghe,[2] che vanno via via diminuendo verso la cima; il che fa un bell'effetto. Tutte le cupole ch'ei fece, sono emisferiche.

Nelle sue fabbriche si veggono molte scorrezioni. Tutte quelle che son contrarie ai principii di Palladio stesso, è manifesto che sono nate dall'esecuzione; poiché ad alcune egli non poté assistere, ed altre furon compite dopo la sua morte. Vi sono altri piccoli errori, de' quali non si deve tener conto.

Non ego paucis
offendar maculis quas aut incuria fudit
aut humana parum cavit natura.[3]

Ma vi son de' difetti d'un altro genere. Non si dipingono gli uomini quando si dipingono senza difetti: togliere al vero merito alcune macchie leggiere è un fargli torto. In Palladio si è ammirato quasi sempre l'uomo illustre; ma qualche volta anche l'uomo.[4]

Egli non giunse a veder chiara l'origine della sua professione: ebbe qualche barlume della essenza del bello architettonico, conobbe alcuni abusi, ma non pervenne a trarne tutte le giuste conseguenze da profugare ogni abuso. Egli studiò più ad imitar l'antico che ad esaminare se l'antico era esente da' vizi. Se egli avesse ben filosofato, non avrebbe fatto uso (almen sì frequente) di piedestalli sotto le colonne; non avrebbe posto colonne di diversa altezza sopra uno stesso piano; avrebbe risparmiato tanti frontespizi alle finestre ed alle porte, né sul pendio di quelli avrebbe sdraiate le statue. In alcuni edifizi le cornici di mezzo son soppresse, in altri son lasciati i cornicioni intieri, e talvolta rotti da pilastri o da colonne; alcune camere senza cornici, ed altre con cornici. Tutto ciò dimostra l'architetto che va a tastone. Nulladimeno è Palladio

1. *Vitruvio*: dopo questa parola sia l'edizione 1781 che quella 1785 hanno i due punti; li elimino seguendo l'edizione 1768. 2. *quadrilunghe*: quadrangolari e di forma più lunga che larga. 3. Orazio, *Ars poet.*, 351-3 («non starò a criticare poche macchie o prodotte dall'incuria o da cui poco riuscì a guardarsi l'umana natura»). 4. *ma . . . l'uomo*: cioè senza tener conto dei suoi inevitabili difetti o addirittura scambiandoli per virtù.

il Raffaello dell'architettura; e con ragione merita sopra ogni altro d'essere studiato. Egli fece molti e molti edifizi; ma non ebbe mai la sorte di farne alcuno di quelli magnificamente grandiosi; sorte rara ch'ebbero i Michelangeli ed i Bernini. La sua maestosa e corretta semplicità avrebbe trionfato. Di Palladio si può dire con Plinio: «Beatos puto, quibus datum est aut facere scribenda, aut scribere legenda: beatissimos vero quibus utrumque».[1] Dunque tre e quattro volte beatissimo il nostro Palladio, il quale disse e fece cose da essere non solo scritte e dette, ma degne ancora da essere vedute con diletto da chiunque ha occhi; e non solo vedute, ma studiate e imitate in perpetuo. Vicenza è grata al suo benefattore, e forse è l'unica città che abbia cura del suo Palladio. Ella è attualmente intenta alla sontuosa opera di quattro volumi in foglio, in cui Ottavio Bertotti Scamozzi raccoglie tutti i disegni delle fabbriche di Palladio;[2] opera che fa onore a Palladio, a Vicenza, all'Italia.

[*Giudizio sul Borromini.*][3]

Era egli di temperamento sano e robusto, d'aspetto non brutto, benché un po' torbido e bronzino, di capello nero, alto, pieno e nerboruto. Fu d'illibati costumi, pieno di gratitudine e disinteressato, come deve essere un professore delle arti liberali, non domandando mai prezzo delle sue fatiche, ed abborrendo d'unirsi co' capomastri. Egli ebbe sì gran gelosia de' suoi disegni, che per timore che altri non se ne spacciassero per inventori, li fece prima di morire bruciar tutti. Fece bene. Non volle mai far disegni in concorrenza d'altri, dicendo che i suoi da per loro stessi si avevan da meritar l'applauso; né volle altri allievi che suo nipote, il quale dopo avuta la pingue eredità del zio diede un calcio all'architettura.

Il Borromini è stato uno de' primi uomini del suo secolo per l'elevatezza del suo ingegno, ed uno degli ultimi per l'uso ridicolo che ne ha fatto. In architettura egli è stato come un Seneca nello stile let-

1. *Epist.*, VI, XVI, 3 («Stimo felici quegli uomini a cui fu concesso o di compiere azioni degne di essere ricordate per iscritto, o di scrivere cose degne di essere lette; ma felicissimi quelli a cui fu concesso l'uno e l'altro privilegio»). Dopo *quibus* il Milizia salta le parole «deorum munere». 2. *opera... Palladio*: cioè *Le fabbriche e i disegni raccolti ed illustrati da O. Bertotti Scamozzi*, di cui i primi tre tomi furono stampati a Vicenza nel 1776-1778, il quarto nel 1786. 3. Dalle *Memorie degli architetti antichi e moderni*, ed. cit., II, pp. 161-2.

terario ed un Marini in poesia. Da principio, quando copiava, faceva bene: allorché poi si pose a far da sé, spinto da uno sfrenato amor di gloria in sorpassar il Bernini, diede, per così dire, in eresie. Ei si prefisse di rendersi eccellente colla novità. Non capì l'essenza dell'architettura. Quindi scappò fuori quel suo modo ondulato ed a zig zag; quella sua gran voglia d'ornare tanto lontana dalla semplicità, ch'è la base della bellezza; e diede libero campo alla sua fantasia d'usare cartocci,[1] colonne annicchiate, frontoni rotti, e qualunque altra stravaganza. Si scuopre però anche nelle sue maggiori strambalatezze un certo non so che di grande, di armonioso, di scelto, che fa conoscere il suo sublime talento. Or se quel genio avesse penetrato nel midollo dell'architettura; se si avesse dato ad emendarne gli abusi non veduti da tanti perspicaci valentuomini accecati dall'abitudine; se fosse andato in cerca delle vere proporzioni ancora ignote secondo i diversi caratteri degli edifizi, ed a migliorare i membri degli ordini, che sono migliorabili, allora avrebbe scoperte novità profittevoli ai posteri, ed avrebbe sorpassato tutti i più cospicui suoi antecessori, non che il Bernini. Egli sbagliò strada, e fu causa che il volgo degli architetti, sorpresi dal falso brillante, ha seguita la sua maniera, tanto più goffamente quanto sono stati a lui inferiori di genio. Ed ecco nata la delirante setta borrominesca. E come mai attaccarsi al peggio? Il Borromini osservò tutte esattamente le regole di disgustar gli occhi: fu un matto compìto in quella parte dell'architettura che riguarda la bellezza: e siccome questa è più sensibile dell'altre due parti, chi lo condanna in questa lo condanna anco in quelle, cioè nella comodità e nella solidità delle sue fabbriche, dove egli è stato savio e ingegnosissimo. Quando un errore è a canto ad una verità, o si discredita questa, o si accredita quello al favore di questa vicinanza. È una specie di contagio. Tanto è difficile il discernere il bene e il male in uno stesso soggetto. Ma per disgrazia si siegue il male e si fugge il bene.

1. *cartocci*: motivi ornamentali rigonfi propri dello stile barocco.

DAI «PRINCIPII DI ARCHITETTURA CIVILE»

Storia dell'architettura civile.

Finché gli uomini si contentarono di ricovrarsi entro le grotte o sotto gli alberi, non ebbero bisogno d'architettura, come niun bisogno ebbero d'agricoltura, finché le ghiande, i frutti selvatici ed altri prodotti spontanei, che si paravano loro davanti, serviron loro di cibo. Ma crescendo il numero degli uomini, e formate le piccole società, ecco in campo l'architettura. Ma che architettura? Tuguri e capanne composte di tronchi e di rami d'alberi furon le prime produzioni dell'arte. Fino al principio dell'era volgare si conservò in Atene, madre delle scienze e delle belle arti,

Alla composizione di questo trattato il Milizia si accinse probabilmente subito dopo la pubblicazione delle *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo* (1768); e in ogni caso prima del 24 giugno 1769, data di una lettera a Tommaso Temanza, nella quale l'autore comunicava all'amico di averne iniziata la stesura. Il lavoro dovette procedere speditamente, se in un'altra lettera, pure al Temanza, del 30 marzo 1771, il Milizia dichiarava che il trattato era già pronto per la stampa. Ancora dopo dieci anni, tuttavia, nella Prefazione alle *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781), l'autore accennava al suo trattato come ad opera ancora inedita: «Io ho cercato di fidarmi de' lumi sparsi ne' più meritevoli autori di architettura, e, confrontandoli cogli edifizi antichi e moderni, ho raccolto tutto in un trattato sotto il titolo *Principii di architettura civile* . . . Quest'opera si stampa o si stamperà a Genova». Di questa stampa genovese come già effettuata si parla nell'avviso editoriale *A chi legge*, che precede la seconda edizione dell'*Arte di vedere nelle belle arti del disegno*, pubblicata appunto a Genova, presso la stamperia Caffarelli, nel 1786. Ma già il Gamba nella sua notizia sugli scritti del Milizia dichiarava di non aver mai visto alcun esemplare di questa stampa, ed anzi mostrava di dubitare della sua effettiva esistenza. Anche le ricerche da me fatte sono rimaste senza risultato. Sembra perciò di dover ritenere che la prima edizione dei *Principii di architettura civile* sia quella pubblicata a Finale, nella stamperia di Iacopo de' Rossi, con la data 1781, in tre tomi, contenenti rispettivamente le tre parti in cui l'opera è divisa, e che sono intitolate: *Della bellezza*, *Della comodità*, *Della solidità*. Una seconda edizione, con qualche modifica ed aggiunta, fu poi pubblicata a Bassano, presso Remondini, nel 1785, essa pure in tre tomi. Dopo la morte del Milizia l'opera fu ristampata a Bassano, Remondini, 1804, «edizione riveduta, emendata ed accresciuta di figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani sanese». Questa edizione fu ancora riprodotta a Bassano, Remondini, 1813 e 1823; poi a Milano, Ferrario, 1832; e di nuovo a Milano, Maiocchi, 1847 e 1853. Inoltre una traduzione tedesca dell'opera fu pubblicata a Lipsia, 1784-1786. Per le pagine qui riprodotte abbiamo seguito la seconda edizione bassanese del 1785 (tomo I, pp. 3-19) che è l'ultima approvata dall'autore; ma abbiamo tenuto presente anche la prima del 1781.

l'Areopago coll'antico tetto di stoppie. E nel tempo stesso nella superba Roma si mirava ancora sulla sacra rocca del Campidoglio il real palagio di Romolo consistente in una capannuccia coperta di vile strame. Di questo gusto sono per sopra due terzi della nostra Terra le abitazioni di coloro che noi con tanto ingiusto disprezzo denominiamo selvaggi. E nelle più colte contrade europee, qual è l'architettura degli abituri de' nostri villani, tanto benemeriti, e tanto da noi vilipesi e strapazzati? Dagli antri dunque e dalle spelonche è uscita l'architettura civile, e dalle capanne pian piano si è elevata, ed è giunta al tempio di Diana in Efeso, al Vaticano. Vile origine! E quale origine è nobile?

Dall'Egitto, come dal cavallo di Troia, si fanno uscire tutte le scienze e le arti; come se i popoli dell'Asia, i Caldei, gl'Indiani, i Cinesi non abbiano vantata un'antichità, a petto di cui quella degli Egizi, per quanto stupenda, non era che fanciullesca. Se l'Egitto ha avuto Tebe, Menfi, Piramidi e Laberinti; l'Asia avea già prima Ninive e Babilonia con tanti strepitosi monumenti. Se i Greci andavano in Egitto per istruirsi, viaggiavano ancora colla stessa mira per l'Asia, e giungevano fino all'India. Ma comunque si fosse, è certo che vi è voluto gran tempo, affinché lo spirito inventore, combinando il diletto col bisogno, percorresse lo spazio che dalla capanna si frappone sterminato ad un palazzo d'ordine corintio. E più tempo ancora vi è voluto, acciocché un ragionamento giusto depurasse sì bella invenzione da' disordini e dalle irregolarità d'una immaginativa licenziosa.

Gli Egiziani abbozzaron l'architettura pesantemente, e sorpresero per la grandezza delle masse: ma le loro forme furono senza grazia. I Greci all'incontro disegnarono con eleganza, brillarono per la purità de' contorni, ed inventaron le più belle forme. Il gusto era giunto ben vicino alla perfezione in tempo di Pericle, cioè quattro secoli e mezzo prima dell'era volgare: si mantenne vegeto sotto Alessandro Macedone, e si estese in alcune contrade dell'Asia, e fino anche in Egitto. I Romani verso gli ultimi tempi della Repubblica adottarono l'architettura greca, l'eseguirono con forza e con maestà, e sotto Augusto l'imitazione giunse quasi a pareggiar l'originale.

Si trovano pertanto nei più bei monumenti di quel tempo famoso molte prove che l'arte non era ancora stata sufficientemente sottomessa all'impero della ragione e del gusto.

Gl'inventori hanno troppe difficoltà da sormontare per non incorrere in errori e in difetti. Le industrie e le scoperte si arrestano spesso, quando il progresso dovrebbe essere più facile. Che cosa più facile della stampa dopo le monete?[1] E gl'inventori prendono il buono ed il cattivo del modello, senza dubitare che abbia bisogno di rettificazione, credono anzi che tutto sia giustificato dall'autorità e dall'esempio. Ecco perché i Greci, ed i Romani non ci hanno trasmessa un'architettura senza macchie. Dopo di loro sarebbe bisognato che nuovi progressi producenti un ragionamento più giusto avessero rischiarati i lor difetti, introdotta la critica nell'osservazione delle loro opere, ed impedito che la loro celebrità non desse luogo all'errore di usurpar il credito delle regole.

Avvenne tutto il contrario. I successori di Vitruvio ebbero la sorte di tutti gl'imitatori, i quali restano per lo più al di sotto del loro modello. Ben lungi di marciare avanti alla perfezione, fecero gran cammino indietro; e siccome la decadenza è sempre più rapida del progresso, l'architettura si vede degenerata molto sotto Costantino, fondatore in Roma delle basiliche del Salvatore[2] e di San Pietro, non si riconobbe quasi più sotto Giustiniano, che nella sua S. Sofia in Costantinopoli pretese di far mirabilia, divenne interamente barbara ne' secoli susseguenti, allorché l'impero romano fu rovesciato da' barbari.

Ecco all'architettura greco-romana succedere un'altra pesante, sproporzionata, oscura, chiamata comunemente gotica,[3] come se i Goti ne fossero stati gl'introduttori. Niente di più falso. I Goti, i Vandali ed altre nazioni, che invasero l'Italia, non fecero cambiar faccia alle cose nostre più di quello che abbian fatto alla Cina i Tartari, che più volte l'hanno conquistata. Uno sciame di barbari, che soggioghi una nazione colta, si sottomette ordinariamente ai costumi di quella: perché, deposte le armi, vengono in campo le arti della pace, e dalla lor dolcezza è preso il vincitore, che vuole pur godere della vittoria. In fatti Teodorico re de' Goti e degl'Italiani, lasciata ogni selvatichezza nella sua patria, superò molti de' migliori imperadori romani nella gloria, nella fortezza,

1. *dopo le monete*: dopo l'invenzione delle monete. 2. *del Salvatore*: così era anticamente chiamata la basilica di San Giovanni in Laterano. 3. *chiamata comunemente gotica*: il Milizia, con questo nome, allude qui all'architettura dell'alto Medioevo in genere, e in particolare alla romanica. All'architettura che noi chiamiamo «gotica» darà più avanti il nome di *gotica moderna*.

nel buon governo e nella civiltà de' costumi; ed in Ravenna, in Pavia, in Verona fece edificar palazzi, terme, acquedotti, anfiteatri su quel gusto che allor correva in Italia. Pure è prevalsa l'opinione, che ogni cosa brutta e deforme sia derivata da' Goti, e gotica ancora vien chiamata. I barbari non avevano architettura né buona né cattiva. Si rovescia sopra i barbari il corrompimento del gusto di tutte le belle arti in Italia, come se gl'Italiani non avessero da per loro stessi tanto ingegno da corromperle. La nostra superbia attribuisce a coloro quella mostruosa architettura, la quale è nata da noi altri stessi amanti della varietà per capriccio. Venuti i barbari, si conservò in Italia l'uso romano, per quello che spetta alla solidità ed alla costruzione de' muri, come anche alle proporzioni totali: ma rispetto alla bellezza architettonica, il buon gusto si era già perduto prima dell'invasione, e gli architetti italiani, dipartitisi già dalle belle forme de' Greci, si eran dati ad imitar le fantasie di quelle pitture grottesche,[1] tanto da Vitruvio riprovate,[2] e tanto da noi riverite perché antiche. Sotto i Longobardi si andò di male in peggio, e sotto i Franchi e gli Alemanni s'imbarberì ogni cosa, a segno che sotto Carlo Magno non si faceva più scelta di forme, non esattezza di proporzioni, né purità d'ornamenti. Tutto era imbastardito e corrotto.

Tre secoli dopo, cioè tra il X e XI secolo, si fece uno sforzo generale per uscir da quello stato d'ignoranza e di goffezza, ma con cattivo successo. Fino allora s'era praticata un'architettura mastina[3] e greve: si balzò tutto in un tratto all'altra estremità opposta. Apparvero fabbriche leggierissime della più sorprendente sveltezza e d'un ardire straordinario. Tutto era artistamente trasforato a giorno, e le mura a merletti ed a filograna: tutto sembrava eccessivamente debole, e tutto era d'una solidità incomprensibile,[4] come si vede nelle cattedrali di Parigi, di Reims, di Chartres, ed in

1. *grottesche*: con questo termine si indicavano le bizzarre decorazioni parietali scoperte in Roma nelle rovine della *Domus aurea* neroniana (chiamate popolarmente «grotte»). 2. *da Vitruvio riprovate*: cfr. *De arch.*, VII, V, 3: «pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae» («si affigurano sulle pareti di preferenza immagini mostruose anzi che immagini reali desunte dalle cose concretamente esistenti»). 3. *mastina*: pesante e grossolana. 4. *Apparvero . . . incomprensibile*: questo notevole giudizio sull'architettura gotica sarà più ampiamente svolto, in questa stessa opera, nella parte II, cap. XVII, § V e VI (ed. cit., II, pp. 424-32). E si veda anche la *Conclusione* delle *Memorie degli architetti antichi e moderni*.

altri edifici, specialmente oltramontani. Questa specie d'architettura vien detta *gotica moderna*, e ordinariamente s'intende di questa, quando si nomina architettura *gotica*.

Sopraggiunti nello stesso tempo gli Arabi, o sieno Saraceni, ed i Mori, a maltrattar l'Italia, la Francia e soprattutto la Spagna, quella nuova gotica architettura fu infrascata di tanta profusione d'ornati rabeschi[1] e moreschi, che, se fanno l'ammirazione degl'ignoranti, disgustano altrettanto gl'intendenti. I palazzi degli sceriffi di Marocco, e quelli di Granata, di Siviglia, di Toledo sono di questa tempra. Questa fantastica architettura supponeva un totale obblio degli ordini grechi: era un sistema tutto diverso, un carattere tutto all'opposto: la sola fantasia dell'architetto determinava le forme, le proporzioni e gli ornamenti. Per far meglio degli altri, bastava superarli in arditezza, e scapricciare di più.

Oltre questi mostri d'architettura, ve ne fu un'altra chiamata *greca moderna*, introdotta dagli ultimi Greci ne' secoli XIII e XIV, i quali fecero un misto del buon uso antico e dell'arabesco, come si può vedere nella chiesa di S. Marco in Venezia, ed in altri edifici d'Italia, ne' quali le colonne ed i membri si accostano alquanto alle buone proporzioni antiche.

Fino al secolo XV la ragione umana restò immersa in un profondo letargo. Era già tempo che, dopo una buona dozzina di secoli di sì umiliante sonnolenza, le menti umane finalmente si destassero. Un intreccio di varie circostanze, la decadenza del barbaro sistema feudale, il progresso del commercio, l'invenzione della carta da scrivere e finalmente della stampa, fecero risorgere in Italia insieme colle scienze e colle belle arti la buona architettura antica. Le ruine, specialmente di Roma, ne avevano felicemente conservate le tracce. Si esaminarono, se ne penetrarono i rapporti, si trovò quel sistema preferibile ad ogni altro.

Questa scoperta coincise col progetto di rifabbricar la basilica di S. Pietro in Vaticano, onde i Bramanti, i Peruzzi, i Sangalli, i Michelangeli, i Vignola impiegaron tutta la forza del loro ingegno per uguagliar nella costruzione di questo edificio le meraviglie dell'antichità. Il loro esempio eccitò l'emulazione, ed il loro successo fece legge. Il secolo di Cosmo de' Medici,[2] di Leon X

1. *rabeschi*: arabeschi; qui la parola è usata nel suo valore originario di aggettivo. 2. *Cosmo de' Medici*: Cosimo I, granduca di Toscana (1519-1574).

fu brillante al pari di quello di Alessandro e di Augusto. Roma da sotto le sue ruine rialzò il suo antico genio, e scuotendo la polvere mostrò di nuovo la sua testa rispettabile, e l'Italia diede un codice d'architettura all'altre nazioni d'Europa, come lo diede in tutte le belle arti. Questa regione si vide feconda di artisti, come una volta di eroi, senza aver né Messico né Indie.

La rivoluzione fu ben pronta, malgrado i pregiudizi e gli ostacoli da sormontarsi. Tanto la vera bellezza ha d'impero sopra i nostri sensi. La buona architettura si stabilì poi in Francia, per farvi brillare il secolo di Luigi XIV. Eresse alcune moli nella Spagna: si è vendicata nella Germania de' suoi pretesi torti: è scorsa fino a Pietroburg, convertendo i marassi[1] e le boscaglie in sontuosi edifizi e in delizie: ha adornata la Svezia, la Danimarca, le Fiandre, ed ha fissato il piede nell'Inghilterra in compagnia della ragione, dell'opulenza, della gloria: ed a guisa del mare che, se perde da una parte, acquista altrove, ella ha acquistato al Nort più che non ha perduto nell'Asia, nell'Egitto, nella Grecia, ove da tanti secoli le scienze e le arti sono perite senza apparenza, nemmen remota, di risorsa.[2] Le arti e le scienze fanno il giro del mondo. Allignano da per tutto, anche nel dispotismo, come si è veduto nel dispotismo romano, e come si vede ancora in più contrade.

Ma ristaurandosi così la bella architettura, ci han voluto due secoli di tentativi e di sforzi prima di giungere a rimettersi in quel punto in cui ella fioriva nel tempo di Augusto. Rimane adesso di far quello che doveva farsi allora dopo Vitruvio, cioè depurarla de' suoi difetti, e portarla s'è possibile alla perfezione. Ma siamo noi in questo felice caso? Sembra di sì, non ostante il grido universale contro la pratica dell'arte attualmente in decadenza. Si potrebbe però proporre se sia maggior la distanza dalla ignoranza intera di un'arte alla sua scoperta, o dalla sua scoperta alla sua ultima perfezione. Problema difficile da risolversi con esattezza. La scoperta è quasi sempre l'effetto d'un azzardo felice combinato co' talenti più perspicaci. L'ultimo punto di perfezione, cui una scoperta possa giungere, ci è quasi sempre ignoto. Il progresso e il miglioramento dipendono anche dall'azzardo, e da una serie di teste sublimi, che succedano agl'inventori, che valutino le inven-

1. *marassi*: paludi (dal francese *marais*). 2. *risorsa*: risorgimento.

zioni per quello che realmente sono, e che senza stupefarsi all'ammirazione ed all'imitazione, sappiano veder sempre più lungi, ma sempre giusto, e meglio. Cosa ben difficile. L'Egitto, la Cina fanno vedere che il miglioramento è più distante dall'invenzione, che questa dalla ignoranza. Si dia un'occhiata a tutte le scienze ed a tutte le arti incominciando dall'agricoltura, e si vedrà palpabile questa verità. L'architettura sembra nella stessa condizione. «Facile est inventis addere.»[1]

Nella metà di questo nostro secolo si è fatto un cangiamento ben rimarchevole nelle nostre idee, ed è incontrastabil tra noi il progresso di quella sana filosofia, la quale non consiste che nell'applicazione della ragione ai differenti oggetti, su' quali ella può esercitarsi. Ond'è che questo secolo vien per eccellenza chiamato il «secolo della filosofia». Lo spirito filosofico, contro cui taluni si sono scagliati, come distruttore del buon gusto, si estende a tutto. Una filosofia mezzana allontana dal vero, ma una filosofia ben intesa vi conduce. Tuttociò che appartiene non solo alla nostra maniera di concepire, ma anche alla nostra maniera di sentire, è il vero dominio della filosofia. Come mai dunque il vero spirito filosofico può opporsi al buon gusto? Egli ne è anzi il più fermo appoggio, perché egli consiste a rimontare ai veri principii, a riconoscere che ogni arte ha la sua natura propria, ogni cosa il suo particolar colorito ed il suo carattere; in una parola a non confondere i limiti di ciascun genere. Questo spirito filosofico, nell'abbracciar le belle arti, ha abbracciata con ispecialità l'architettura, la quale ne ha ritratto notabil vantaggio, almeno in teorica, per la filosofica maniera come ella è stata trattata da Frézier in quella sua bella dissertazione,[2] dall'Algarotti nel suo sensato *Saggio sopra l'architettura*,[3] da Logier[4] in quelle sue sagaci osservazioni, da

1. «È facile perfezionare le invenzioni.» 2. Allude alla *Dissertation sur les ordres de l'architecture*, pubblicata in appendice al trattato *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes* etc., Strasbourg 1737-1739 (poi ristampata con aggiunte, Paris 1754-1769) di Amédée-François Frézier (1682-1775). 3. Il *Saggio sopra l'architettura* dell'Algarotti, pubblicato per la prima volta a Pisa nel 1753, e successivamente ristampato nelle varie edizioni complessive delle *Opere*. Intorno all'influenza esercitata dal saggio algarottiano sul pensiero e sul gusto del Milizia cfr. A. M. Gabrielli, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, citato nella bibliografia, e la nostra Nota introduttiva. 4. *Logier*: Marc-Antoine Laugier (1713-1769), autore di un *Essai sur l'architecture*, Paris 1753-1755, tradotto in varie lingue e assai conosciuto nell'Europa sette-

Cordomoy,[1] e da parecchi altri. E maggiore può sperarsi il suo progresso, se si continuerà a sottoporre le opere anche migliori de' nostri artisti ad un giudizio severo, a riprender ogni difetto, a rilevarne i pregi, ad esiger ch'eglino rendano ragione delle forme, delle proporzioni, degli ornamenti, a spianar le difficoltà della teorica, e ad unire le riflessioni all'esperienza.

Svaniranno così i duri lamenti sopra la decadenza dell'architettura. Né, se ora v'è qualche abbondanza di cattivi architetti, è questo un indizio che l'arte tenda alla sua ruina. Qual secolo più florido di quello di Augusto? E pure Vitruvio si scatena furiosamente contro quei suoi contemporanei. Gli stessi lamenti fecero i Greci nei loro più bei tempi, e Platone ha lasciato scritto che un buon architetto era una rarità in Grecia. Questi sono lamenti d'ogni tempo, d'ogni luogo, e sopra qualunque soggetto: l'uomo è querulo. E quando mai e dove i professori di qualunque genere sono stati tutti eccellenti nelle loro rispettive professioni? Il numero de' buoni per lo più non è mai il maggiore. E se l'Italia ora non sa vantare de' Vignola, de' Palladi, de' Bernini, l'illazione che sia senza valenti architetti, non è giusta. Né men l'Inghilterra ha ora un Newton, un Locke, un Pope, un Jones,[2] e pure ella è adesso florida più che mai in ogni genere scientifico e di arti. Non v'è bisogno che ogni età spicchi ugualmente feconda d'alcuni ingegni straordinariamente sublimi e risplendenti. Anzi il non comparire in una nazione alcun valent'uomo sopra gli altri di gran lunga eminente, può esser talvolta effetto di una coltura universalmente estesa; come in un bosco ben formato non si vede alcun albero sorpassar troppo gli altri, perché quasi tutti sono ben cresciuti, e presso a poco di egual grandezza. Chi sa che questo non sia l'attuale stato degli architetti italiani?

Il male è che un secolo di luce suole esser seguito da un altro di tenebre, come il giorno dalla notte. Ma non siamo ancora, per

centesca, e che è una esposizione divulgativa dei concetti esposti nel *Nouveau traité* del Cordemoy (citato nella nota seguente), non senza echi delle idee dell'abate Lodoli, conosciuto dal Laugier durante un soggiorno a Venezia. 1. *Cordomoy*: Louis-Girard de Cordemoy (1651-1722) pubblicò un *Nouveau traité de toute l'architecture, ou l'art de bastir* etc., Paris 1706 e 1714, la prima opera di teoria architettonica sistematicamente ispirata ai principii del classicismo razionalistico. 2. Inigo *Jones* (1573-1652), iniziatore in Inghilterra di un'architettura ispirata al classicismo italiano, e specialmente al Palladio.

così dire, che all'alba di questo secolo di filosofia, né il periodo di questa specie di secoli è di una durata calcolabile. Il secolo aureo dell'architettura, delle belle arti e delle scienze durò in Grecia per una buona dozzina di secoli. A quello è succeduto colà il ferreo oscuro secolo della durata finora di 1300 anni, e chi sa fin a quanto vorrà durare? In molte regioni dell'Asia, dell'Africa, dell'America ed in alcuni contorni anche dell'Europa non ha fatto mai giorno. La barbarie dura secoli, e sembra il nostro elemento. In Europa sono ormai trecento anni che si sono ristabilite le belle arti e le scienze. Sembra che le cose morali, come le fisiche, sieno soggette a malattie, a sonni, a interruzioni; mali tutti che producono sovente del bene, depurano, rettificano il cattivo umore che si era formato. Fu un gran male certamente la barbarie che soffrì l'Europa nella feccia di tanti secoli, ma senza quella malattia non sarebbero le arti e le scienze risorte sì vigorose, né sarebbe questo secolo, che abbiam la sorte di godere, sì illuminato, se fossero stati gli altri più risplendenti. Dopo quella barbarie il progresso v'è stato continuamente maggiore: seguita tuttavia ad esser sempre più grande; e mercé la stampa, le accademie e lo spirito filosofico sembra che la continuazione voglia esser sempre più prospera e per venire alla perfezione: almeno non v'è apparenza da temerne un rovescio. Rimane solo che l'Italia deponga quel resto d'albagia proveniente dalla rimembranza di essere stata un tempo la legislatrice degli altri popoli in ogni cosa. Ma si ricordi ch'ella è stata anche barbara, e che dalla Grecia ha ricevuti i primi rudimenti. Impari ora, né le importi donde. Le nazioni sono a vicenda maestre e discepole. Per chi pensa non v'è né francese né inglese: chi c'istruisce, è nostro compatriotta: e tutti gli artisti debbono trattarsi da fratelli. Questo abbozzo di storia si vedrà sviluppato gradatamente nelle *Vite degli architetti*,[1] le opere de' quali sono espressamente descritte per far conoscere l'origine, i progressi, le vicende dell'arte.

Si è lodata l'architettura greco-romana, e si è lodata come la sola fregiata di bellezza: ma in che consiste il bello di questa architettura? quali son le regole ed i principii che si hanno da osservare, affinché un edifizio piaccia, sia aggradevole alla vista, in una parola sia bello?

1. *nelle Vite degli architetti*: il Milizia cita la sua opera con il titolo della prima edizione.

Già si è veduto che l'architettura greco-romana dopo essere stata tenuta per bella per alquanti secoli, perdette la riputazione della sua bellezza, allorché fu sgambettata dalla gotica. La bella fu indi la gotica, lo fu universalmente, lo fu per quasi dieci secoli, e lo fu in Grecia, in Italia, in Roma, a dispetto di tanti antichi monumenti stimati prima bellissimi. Or se la bella vecchia è risorta con abbatter la sua rivale, sembra questo un giuoco dell'altalena, o un giro di mode, delle quali si può bensì dire quale sia la meno incomoda, ma non quale la più bella. Qual differenza di architettura tra gli antichi Greci e que' Maomettani che lor son succeduti nello stesso paese? Chi ha il buon gusto, i Cinesi, i settentrionali, gl'Indiani, noi, o i nostri antecessori? Una tal questione sarà forse della stessa natura che quella della differente foggia dei nostri abiti? Ognun conviene della necessità di coprirsi e di difendersi dalle ingiurie dell'aria, ma non già della grazia dell'abbigliamento, la quale dipende dall'assuefazione di veder gli oggetti inviluppati in una certa maniera, e ciò che non è conforme alla moda è insopportabilmente ridicolo. Guai se l'architettura dipendesse dalla moda: sarebbe soggetta a continue vicende, e la bella sarebbe sol la corrente.

Guai ancora se ella dipendesse dalla convenzione degli architetti. Costoro han succhiati dall'infanzia i principii dei loro maestri, gli hanno adottati su la loro riputazione, e gli han venerati come precetti infallibili, giusti o falsi che si fossero. Eglino sono in oltre soggetti, o per necessità o per debolezza, a deferire[1] ai capricci di chi fa fabbricare. Addio perciò alla ragione, e pecorescamente si avrebbe da stimare su la lor parola.

Di più, quale architetto avremmo noi da seguire? Vitruvio, il venerando legislatore Vitruvio, il quale si deve riguardare come l'Atlante di tutta l'antichità,[2] perché è l'unico scrittore d'architettura rimastoci di tutti gli antichi, benché a suo tempo in Roma solo fossero più di 700 architetti, e tra' Latini fossero fioriti Fufizio, Terenzio Varrone, Rufo, Epafrodio,[3] e tra' Greci Aga-

1. *deferire*: essere deferenti. 2. *l'Atlante di tutta l'antichità*: in quanto sostiene da solo il peso e la responsabilità della teoria architettonica degli antichi. 3. Fuficio e *Terenzio Varrone* (il testo ha «Terenzio, Vartone») sono ricordati da Vitruvio (*De arch.*, VII, 14) come autori di trattati di architettura. *Rufo* ed Epafrodito sono citati nel codice Arceriano fra i «gromatici».

tario, Democrito, Teofraste,[1] tutti spariti. Vitruvio non dà un'idea distinta della differenza degli ordini: sembra che ei li voglia stabilire nella proporzione delle colonne, e frattanto egli li vuol distinguere senza cambiar le misure; contraddizione manifesta. Il suo gusto non era il più squisito, poiché le sue misure son diverse da quelle che si osservano nei più seri monumenti dell'antichità da tutti tenuti per eccellenti. Quindi lo Scamozzi[2] scrisse: «Non doversi a Vitruvio una cieca deferenza, come si può comprender dagli ordini e dalle altre parti, ch'egli descrisse nelle sue opere, le quali mancano di proporzione e di bellezza, se colle antiche saranno paragonate; e perciò la maggior parte di esse non sono state né lodate né poste in uso dagli architetti intendenti». Pare certo che Vitruvio non abbia riguardate le proporzioni degli ordini come una regola costante, poiché egli cambia per i teatri quelle proporzioni da lui prescritte per li tempii. Egli permette che si metta ordine sopra ordine senza sopprimer la cornice del primo, benché egli stesso ne conoscesse l'assurdo. La sua base ionica fa pietà, come quel suo plinto rotondo nella base toscana, e come quella falsa regola di ottica, che in un portico le colonne agli angoli, e tutte quelle che sono dall'una all'altra parte a filo delle medesime, debbansi fare a piombo dalla parte di dentro, e restremate dalla parte di fuori.

Se a Vitruvio dunque non si deve prestar tutta la fede, chi sceglieremo nella folla di tanti architetti dottori che sono venuti dopo di lui? Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola, Bullan, de l'Orme[3] e tanti altri son tutti rispettabili, ma tutti fra loro molto discrepanti,

1. Agatarco e *Democrito* sono nominati da Vitruvio (*De Arch.*, VII, 11) come teorici di scenografia; Teofrasto invece come idrologo (*De arch.*, VIII, 27). 2. L'architetto vicentino Vincenzo *Scamozzi* (1552-1616) scrisse un ampio trattato in due tomi dal titolo *Dell'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, che rappresenta l'ultima espressione della teoria architettonica del Rinascimento, e che ebbe grandissima diffusione e influenza in Italia e in Europa. Non vi ho ritrovato il passo citato dal Milizia; probabilmente questo riassume con parole sue un giudizio su Vitruvio che si legge nel tomo I, p. 27, dell'edizione citata. 3. Leon Battista *Alberti* è ricordato per il trattato *De re aedificatoria* (1485); Sebastiano *Serlio* (nato nel 1475) per le *Regole generali di architettura*, in sette libri, pubblicati fra il 1537 e il 1575 (di un ottavo libro andò perduto il manoscritto); il *Palladio* per *I quattro libri dell'architettura* (1570); lo *Scamozzi* per l'opera citata nella nota precedente; il *Vignola* per le *Regole delli cinque ordini dell'architettura* (1562); Jean Bullant per la *Règle générale d'architecture de cinq manières de colonnes*, Paris 1664 e 1668; Philibert *de L'Orme* (1510 circa - 1570) per *Le*

non solo nella varietà dei profili, ma anche nel rapporto de' diametri delle colonne alla loro altezza ed a quella de' lor cornicioni. Ciascuno di questi valent'uomini ha i suoi partigiani, niuno è generalmente seguito, tutti hanno i loro particolari difetti. Quale dunque dovrà seguitarsi?

Se l'autorità degli architetti è di un polso leggiero, di più debol forza vorranno riuscire gli esempi de' monumenti più celebri, i quali non possono valere più che i professori che li hanno fatti, con quel di meno, che si perde sempre dalla teorica alla pratica. In fatti i monumenti più rinomati dell'antichità son pieni di difetti, e di difetti talvolta maiuscoli contro il buon senso: oltreché la differenza de' lor profili e delle proporzioni, è considerabile in tutti. Il mausoleo presso S. Remis[1] in Provenza, opera del bel secolo di Augusto, ha colonne ridicolamente corte. L'arco di Costantino ha piedestalli d'un'altezza smisurata, ed il tempio di Scisi,[2] riferito e disegnato dal Palladio, ne ha degl'isolati contro ogni buon gusto. I modiglioni[3] non sono a piombo sul mezzo delle colonne nell'arco di Traiano, nel *Panteon* ed in tanti altri stimatissimi edifizi, come nol sono né meno i triglifi nel tempio della Pietà,[4] ed altrove. Il teatro di Marcello e le Terme Diocleziane hanno la cornice dorica, ornata di dentelli, contro il divieto formale di Vitruvio. Nell'arco di Tito sono dentelli e modiglioni a dispetto di Vitruvio. Ed il *Panteon* non ha al di dentro inutili frontespizi ed archi supini taglianti que' pilastri dell'attico, i quali posano in falso? Se gli esempi dei monumenti antichi autorizzassero, ogni difetto resterebbe autorizzato.

Il celebre M. Roland Fréart de Chambray,[5] nel suo util trattato *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, non ha altra regola di giudicare sopra la bellezza dell'architettura, che i monu-

premier tome de l'architecture, Paris 1567, e le *Nouvelles inventions pour bien bastir*, Paris 1561. 1. *Il mausoleo presso S. Remis*: allude alla tomba dei Giulii a Saint-Remy, oggi attribuita a data di poco anteriore all'era volgare. 2. *il tempio di Scisi*: cioè il tempio di Minerva (ora Santa Maria della Minerva) di Assisi, illustrato dal Palladio nei *Quattro libri dell'architettura* (cfr. l'edizione di Venezia, Carampello, 1616, pp. 103-5). 3. *modiglioni*: le mensole sottoposte ai gocciolatoi. 4. *tempio della Pietà*: non so a quale tempio alluda il Milizia; i due templi di questo nome di cui si ha notizia, sono distrutti da molti secoli. 5. *Roland Fréart de Chambray* (morto nel 1676), noto anche come traduttore del *Trattato della pittura* di Leonardo e dei *Quattro libri dell'architettura* del Palladio. Il *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, che è ricordato dal Milizia, fu pubblicato a Parigi nel 1650.

menti antichi e Vitruvio. Ma se gli si fosse domandato perché si ha da stare a Vitruvio ed agli antichi edifizi, chi sa che cosa egli avrebbe risposto. E che può rispondere di ragionevole chi non adduce che autorità ed esempi in vece di ragioni?

Si domanda perché l'architettura greco-romana è bella, relativamente alle altre, in che consiste questo suo bello, e quali ne son le regole per conoscerlo e per eseguirlo. Rispondere con esempi e con autorità, è un non rispondere, e per conseguenza è un lasciar l'arte in una mobilità perpetua, ed esporla a continui rovesci: e nell'eseguirla il prendersi per guida l'autorità e gli esempi è un costituirsi cieco, per farsi condurre da guide ugualmente cieche e fallaci, che non ci guidino, ma ci disperdano in errori. V'è bisogno di principii certi e costanti, dedotti dalla natura stessa della cosa, da' quali principii la ragione tragga le giuste conseguenze per tutto quello che si deve o non fare nell'architettura. Allora si avrà una scorta fida e sicura, che ci conduce francamente alla desiderata meta. Per ritrovarla andiamola a cercare nella origine dell'architettura, e particolarmente de' suoi ordini.

DA «DELL'ARTE DI VEDERE NELLE BELLE ARTI DEL DISEGNO SECONDO I PRINCIPII DI SULZER E DI MENGS»

I

SCULTURA[1]

Ercole.[2]

«Perché un *Ercole Farnese* e non due?

Sono pur due, e simili come due uova. Anzi quello che io veggo alla mia destra, è più bello. L'altro che riscuote tutti gli encomi, è cieco, e pieno di montagnole per tutta la vita.»[3] Sentenza di chi credeva saper vedere, decideva con tuono, ed era creduto.

La prima edizione di questa opera fu pubblicata a Venezia, presso Pasquali, nel 1781, in un volumetto intitolato *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, e distinto in quattro parti, intitolate rispettivamente *Scultura* (e *Riflessioni* relative), *Pittura*, *Architettura* e *Incisione*. Una seconda edizione apparve a Genova, presso la stamperia Caffarelli, nel 1786, edizione «dall'autore accresciuta e corretta», e in particolare corredata da alcune nuove note, fra le quali una alquanto lunga apposta alla fine della seconda parte (*Pittura*) e contenente una serie di rapidi giudizi sui

1. Da *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, ed. cit., pp. 1-20. 2. In Roma. In Roma sono tutte le opere qui mentovate (M.). Le due statue rappresentanti Ercole, delle quali si parla nel passo che segue, sono rispettivamente l'*Ercole Farnese* e un altro *Ercole* assai simile a questo che si trovava allora accanto al primo nel cortile del palazzo Farnese; ora ambedue le statue sono nel Museo Nazionale di Napoli. Nel suo giudizio sull'*Ercole Farnese* il Milizia tiene senza dubbio presente quello del Winckelmann (nella *Storia dell'arte presso gli antichi*, in *Opere*, III, traduzione italiana, Prato, Giachetti, 1832, pp. 589-90), che riporto affinché si possano fare gli opportuni confronti: «In questa statua egli [Ercole] è rappresentato quieto e fermo, ma nel mezzo delle sue fatiche, con vene gonfie e con forti muscoli, che mostrano un'elasticità non ordinaria; onde ci pare di vederlo riscaldato ed ansante riposarsi dopo l'impresa dell'orto delle Esperidi, il cui pomo tiene ancor nella mano. Glicone in quest'opera non fu men poeta che Apollonio, e sollevossi sopra le forme dell'umana natura ne' muscoli disposti a foggia di collinette che da presso succedonsi: ivi si propose d'esprimere l'elaterio delle fibre, e ristringendole mostrarle tese a guisa d'un arco. Tali riflessioni devono farsi nell'esaminare quest'Ercole, ed allora non si prenderà per un'ampollosità lo spirito poetico dello scultore, né la forza ideale per un'arditezza eccessiva». E cfr. anche il breve giudizio del Mengs nelle *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, il Correggio e Tiziano e sopra gli antichi*, in *Opere*, I, a cura di C. Fea, Milano, Silvestri, 1836, p. 326. 3. Non saprei a chi si possa attribuire tale giudizio.

L'*Ercole*, il grand'*Ercole Farnese*, esprime la maggior robustezza che possa acquistarsi da un uomo che siasi continuamente esercitato nelle più laboriose imprese, per le quali sia divenuto forte e agile. Mirato e rimirato d'ogni banda comparisce sempre quell'Ercole gagliardo che abbia fatte molte delle principali sue imprese.

I muscoli sono di forma convessa e rotonda, e denotano la vera carne; le entrate[1] sono piane, ed esprimono la nervosità e la forza. Le vene al pari de' muscoli sono gonfie, per mostrare la straordinaria elasticità. Nelle gambe però i muscoli sono sì duri e secchi che paiono non carne ma corde. Ma quelle gambe non sono le sue. Le sue proporzioni, meno allungate che in un uomo svelto, caratterizzano la sua consistenza. Quel collo grosso e corto, e per così dire taurino, mostra la gagliardia; e la testa, che sembra piuttosto piccola, palesa la sveltezza. Tutto il resto è in rapporti convenienti.

Quell'altro è un masso informe a confronto di questo. In questo celebrato Ercole è inciso «Glicone»,[2] che si è preso pel nome dello scultore, e forse non sarà stato famoso altro Glicone che l'atleta di Orazio:

... invicti membra Glyconis.[3]

E forse niuno dei nostri facchini o granatieri o ladroni (Ercole sarà stato un misto di tali ingredienti) avrà i membri sì viva-

più illustri pittori italiani e stranieri del Cinquecento e del Seicento. Riproducono invece la prima edizione sia le ristampe veneziane (Pasquali, 1792 e 1798; Alvisopoli, 1823), sia quella contenuta nel volume I delle *Opere* complete. L'operetta è stata recentemente ripubblicata da G. Natali (Pistoia-Roma, Tariffi, 1944, con una introduzione, che riproduce l'articolo citato *Un enciclopedista classicista*, e una nota bibliografica, ma senza commento). Fuori d'Italia l'*Arte di vedere* fu tradotta in tedesco da Chr. Fr. Prange (Halle 1785); in francese dal generale Pommereuil (Paris, Bernard, a. VI [1798], rifusa con l'altra operetta *Roma, delle belle arti del disegno*); in spagnolo da Céan Bermudez (Madrid 1827) e dal De Marcho (Barcelona 1830). Per le pagine qui riprodotte ci siamo attenuti all'edizione genovese del 1786, che è l'ultima approvata dall'autore, tenendo presente anche la prima del 1781. Le note del Milizia sono seguite dalla sigla M.

1. *le entrate*: gli attacchi dei muscoli. 2. *Glicone*, secondo gli studiosi moderni, è proprio il nome dell'autore, un copista ateniese che lavorò a Roma verso la fine del I secolo a. C., e che in questa statua avrebbe riprodotto un originale in bronzo di Lisippo. 3. *Epist.*, I, I, 30 («le membra dell'invitto Glicone»).

mente risentiti come questo marmo. Ma niuno de' nostri nerboruti si diverte ad accoppar lioni, a distrugger mostri, né fa le forze d'Ercole. Bisognerebbe veder de' Patagoni, qualora esistessero in gigantesco, vederne molti e de' più belli, per vedere qualche cosa d'erculeo.

Ma che cosa fa il nostro Ercole? Pare che mediti con tre pomi alla destra rivolta al tergo. Forse saranno tre pomi delle Esperidi, o qualche altro suo arnese per noi ugualmente insignificante. Sarebbe stato veramente più espressivo, almeno per noi, in qualcuna delle sue più interessanti azioni. Ora come sta, non fa niente: riposa.

Per riposare riposa con maggior comodo e più inettamente il

Mosè.[1]

Capo d'opera di Michelangelo: se ne sta a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber,[2] è una testa di satiro con capelli di porco e piccola riguardo al tutto. Tutto com'è, è un mastino[3] orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso.

Si caratterizza così un legislatore che parla da tu a tu con messer Domeneddio? Si decanta per un modello ammirabile dell'anatomia esterna. Me ne rallegro, e tanto più che si vuole ad imitazione del

Torso di Belvedere.[4]

Scuola degli artisti che vogliano imparare a vedere il vero bello della natura umana. Qui riunisconsi i pregi delle più belle scul-

1. In S. Pietro in Vincoli (M.). 2. *Rauber*: probabilmente qualche personaggio caratteristico della Roma contemporanea. 3. *mastino*: individuo grossolano. 4. *Torso di Belvedere*: opera firmata da Apollonio di Nestore ateniese, che lavorò a Roma verso la fine della Repubblica. Questa statua (che si trova tuttora nei Musei Vaticani) fu molto ammirata in passato, e anche dal Winckelmann, di cui riporto parzialmente il giudizio nella *Storia dell'arte presso gli antichi*: «In questa sì mutilata statua . . . coloro che penetrar sanno i segreti dell'arte, scorgono tuttora un chiaro raggio dell'antica bellezza. L'artista ha effigiata in quest'Ercole la più sublime idea d'un corpo sollevatosi sovra la natura, e d'un uomo nell'età perfetta inalzatosi al grado di quella privazion de' bisogni, che è propria degli dei . . . Ivi ammirar deve l'artefice nei contorni del corpo la morbidezza delle forme,

ture antiche. La varietà dell'andamento ondeggiato d'ogni membro è sì perfetta ch'è quasi impercettibile. Che morbidezza di forme! Passano dolcemente da una all'altra, si sollevano, s'incavano e l'una nell'altra insensibilmente si perdono. Le ossa paiono ricoperte d'una cute sugosa, i muscoli sono carnosi, ma senza grassezza, e la carne è la più bella carne. Non vi appariscono vene grandi; e perciò, se questo è un detrimento di Ercole, sarà non d'un Ercole ancora uomo, che faccia il grazioso con Iole, ma d'un Ercole fatto Dio, in cui sieno sparite certe grossolanità umane. E Michelangelo è stato a questa scuola? Non basta andare alle migliori scuole. Disgrazia che questo torso non sia che un torso. Sia pur mirabile quanto si voglia nella combinazione delle parti più belle, scelte da' corpi più belli, per formare un tronco esprimente la più nobile e maestosa virilità, tutto ciò non è che un mezzo per esprimer l'azione: l'azione è lo scopo dell'arte. Chi vuol vedere un'azione delle più vive, vegga il

Gladiatore Capitolino.[1]

Mortalmente ferito sta per morirsene, ma da suo pari: i gladiatori aveano da saper morire con grazia. Colla destra si sforza rialzarsi; la vendetta gli dà questa forza; e la vendetta, l'angoscia, l'agonia sono insieme espresse nel viso, e fin ne' capelli rizzati, acciocché tutti i membri mostrino la fatica de' combattimenti sofferti; i piedi paiono incalliti, e tutta l'azion è l'istante della morte. La corporatura è ben intesa; ma nel petto lo sterno e le clavicole mostrano non so che d'innaturale. Tutto collima all'espressione d'un bel giovane che, esercitato nella ginnastica, ha combattuto;

il dolce loro passaggio da una all'altra, e i tratti quasi moventisi, che con un molle ondeggiamento si sollevano e si abbassano, e l'un nell'altro insensibilmente si perdono . . . Le ossa sembrano d'una pingue cute ricoperte, carnosi sono i muscoli, ma senza una superflua pinguedine; e la carnosità è sì bene equilibrata che l'eguale non trovasi in nessun'altra figura» (cfr. *Opere*, ed. cit., III, pp. 585-7; e cfr. anche la più ampia *Descrizione del torso di Belvedere*, in *Opere*, ed. cit., VI, 1831, pp. 519-25; e il giudizio del Mengs nelle *Riflessioni* ecc., in *Opere*, ed. cit., I, pp. 327-8). 1. Il *Gladiatore Capitolino* o, come oggi si suole chiamare secondo una più esatta interpretazione (già intuita dal Winckelmann), il *Galata morente*, è una replica romana di un originale greco della prima scuola di Pergamo; si trova tuttora nel Museo Capitolino di Roma.

è ferito, e par certamente che muora. Ma è veramente un gladiatore? Quella corda al collo e quel corno a canto ne fanno dubitare.

Gladiatore Borghese.[1]

Ecco una figura consimile, ma in azione opposta. Qui non si ha voglia di morire: è tutta forza viva per combattere. Che coraggio in quel sembiante! Coraggio vero, senza timore e senza temerità: vuol vincere, e si para i colpi. Quanto robusto, altrettanto snello. Vi si vede la morbidezza della carne e la fluidità del sangue. I muscoli in azione sono alterati, e quelli in riposo corti e rotondi: l'anatomia v'è tutta al naturale e senza stento. Questo importa, e non che Agasias ne sia stato l'autore. I Greci, che non aveano gladiatori, potevano effigiare gladiatori? E quando?

Apollo di Belvedere.[2]

Un idolo egizio starebbe a maraviglia accanto a questa statua. Ma bisogna vederla, e non leggerla. Chi la legge nell'*Encyclopéd.*, art. *Grecs*, impara che «questo Apollo scocca una freccia

1. Il *Gladiatore Borghese*, oggi al Louvre, è ritenuto una copia eseguita da Agasia Efesio, figlio di Dositeo, verso la fine del secolo II. 2. L'*Apollo di Belvedere*, tuttora nei Musei Vaticani, è replica di un originale greco del IV secolo a. C., probabilmente di Leocare. Il Winckelmann gli dedicò nella *Storia dell'arte presso gli antichi* alcune ispirate pagine, di cui riportiamo qualche passo più utile per un confronto col giudizio del Milizia: «La statua dell'Apollo di Belvedere è la più sublime fra tutte le opere antiche, che fino a noi si sono conservate. Direbbesi che l'artista ha qui formata una statua puramente ideale, prendendo dalla materia quel solo che era necessario per esprimere il suo intento e renderlo visibile . . . Il complesso delle sue forme sollevasi sovra l'umana natura, e il suo atteggiamento mostra la grandezza divina che lo investe. Una primavera eterna, qual regna ne' beati Elisi, spande sulle virili forme d'un'età perfetta i tratti della piacevole gioventù, e sembra che una tenera morbidezza scherzi sull'altera struttura delle sue membra. Vola, o tu che ami i monumenti dell'arte, vola col tuo spirito fino alla regione delle bellezze incorporee, e diventa un creatore d'una natura celeste per riempire l'alma tua coll'idea d'un bello sovrumano, poiché in quella figura nulla v'è di mortale, nessun indizio si scorge dei bisogni dell'umanità . . . Egli ha inseguito il serpente Pitone, contro di cui ha per la prima volta piegato l'arco e col possente suo passo lo ha raggiunto e trafitto. Ben consapevole di sua possanza porta il sublime suo sguardo quasi all'infinito, ben al di là della sua vittoria» (cfr. *Opere*, ed. cit., III, pp. 757-9; e si veda anche il giudizio del Mengs nelle *Riflessioni* ecc., in *Opere*, ed. cit., I, pp. 324-5).

al serpente Pitone con tutta la tranquillità, mostrando solo un poco di collera nelle narici alquanto sollevate, e sollevato anche un tantino il labro inferiore nel mezzo per caratterizzare lo schifo d'Apollo verso il serpente, contro di cui imbrandisce il dardo senza impiegare la metà della forza per maggior disprezzo verso il rettile nemico».[1] Così leggendo si imparano errori fino in un libro destinato principalmente per le verità. L'*Apollo di Belvedere*, basta vederlo, ha già scaricato l'arco, ha fatto il colpo, ed è in atto d'andarsene. Se poi non l'ha avuta contro alcun serpente, che importa? L'attitudine è mirabile. Che sveltezza di mossa! Che leggiadria! Appena tocca terra. Più mirabili sono le forme de' suoi membri, tutte in grande dalla testa fino alla punta de' piedi; le forme convesse mostrano la forza, le uniformi la soave nobiltà, e il loro serpeggiamento la delicatezza. Non vene, non tendini, non musculature forti vi appariscono, come negli Ercoli e ne' gladiatori. Questo è un nume, in effigie umana bensì, e come altrimenti? ma in una effigie la più bella e più depurata d'imperfezioni umane. La testa è d'una grazia che rapisce, le gambe lunghette e ben proprie d'una deità. «Ah peccato, che io non sia un gentile per adorarlo» esclamò in mia presenza un buon cristiano incantato a tanta bellezza.

Pure si vuole di marmo di Carrara, la cui cava fu scoperta quasi al tempo di Plinio, e la statua fu trovata un paio di secoli fa a Nettuno,[2] dove probabilmente non saranno state le sculture più classiche della Grecia. Un ginocchio è alquanto rivolto in dentro, ma per difetto di noi altri moderni nel riunire i pezzi.

Grande osservatore fu chi osservò che il collo non è nel mezzo del busto. Gli amatori, i conoscitori, e forse anche qualche artista, ne sanno il perché, noto anche al custode del museo. Eccolo. Il marmo difettoso scheggiò di molto nel lavorarsi a destra; ma siccome la statua riusciva bene, lo scultore compensò quel difetto con altrettanto eccesso a sinistra. E viva. Io non so come stia la testa di tali signori che sanno così ben vedere. So che ogni testa

1. Il passo tradotto dal Milizia si trova precisamente nel paragrafo *Histoire des arts chez les Grecs*, firmato con la sigla V. A. L.: l'autore attribuisce l'osservazione al Winckelmann, il quale invece (come si è visto nella nota precedente) interpreta l'atteggiamento di Apollo allo stesso modo del Milizia. 2. *a Nettuno*: più probabilmente, in una villa romana a Grottaferrata.

provvista di senso comune porta il suo collo di qua e di là come le aggrada, e lo situa come in Apollo, e come in tante altre statue di consimili mosse.

Il corpo di quest'Apollo sembra non così finito come la testa, e sembra privo di quella morbidezza che si vede con tanto piacere nel così detto

Antinoo di Belvedere.[1]

Mirabile veramente per la sua pastosità, ma non di proporzioni sì eleganti, né in un'azione sì viva. La testa è d'una ridente giovinezza; sguardo dolce, occhio innocente, bocca tranquilla, gote pienotte, mento soavemente rialzato e tondeggiato, fronte tendente all'apoteosi, petto elevato, spalle, fianchi, cosce a maraviglia: tutto in quiete. Le gambe però non corrispondono al resto del corpo.

Antinoo di Campidoglio.[2]

È più espressivo, in ciascuna sua parte e in tutti i suoi contorni spiega mollezza, particolarmente nella testa ricercata d'un giovane destinato al piacere. Anche la mossa e le proporzioni sono

1. L'*Antinoo*, o secondo l'interpretazione moderna l'*Hermes, di Belvedere* è replica di una statua di Prassitele, e si trova tuttora nei Musei Vaticani. Riferisco il giudizio del Winckelmann nella *Storia dell'arte presso gli antichi*: « Regna nel volto . . . un'altera maestà, ma qui le grazie d'una ridente giovinezza e le beltà degli anni floridi accoppiate stanno ad un'amabile innocenza e ad uno sguardo dolce, senza mostrare alcuno di quegli affetti che turbar potrebbono la bell'armonia delle parti e la pura tranquillità d'animo, che lo scultore ha qui voluto esprimere. Scorgesi difatti in tutta la figura una tal quiete e quella interna compiacenza di se stesso, che l'uomo gode, quando raccoglie i sensi e da ogni oggetto esterno li richiama. L'occhio è dolcemente arcuato, come nella dea d'amore, ma, senza mostrarne i desideri, non esprime che innocenza. La bocca nel piccolo giro de' suoi contorni grandiosamente disegnati spira emozioni, ma sembra che non senta. Danno un nobile compimento al volto le gote nutrite con una piacevole pienezza, e il mento che dolcemente si rialza e si ritonda. La fronte però annunzia qualche cosa di più che un giovanetto: essa sollevandosi alquanto come la fronte d'Ercole, sembra già preconizzare l'eroe. Fortemente elevato n'è il petto, e d'una maravigliosa bellezza ne sono le spalle, i fianchi e le cosce; ma le gambe non hanno la bella forma che richiede il restante del corpo » (cfr. *Opere*, ed. cit., III, pp. 848-9). 2. L'*Antinoo di Campidoglio*, replica di una statua bronzea del V secolo a. C., si trova tuttora nel Museo Capitolino.

d'un effeminato. Gambe, braccia, mani sono false, cioè ristauri moderni.

Cristo di Michelangelo.[1]

È egli un Cristo, o un manigoldo che impugna fieramente la croce per farne chi sa che? Più cruda è la sua notomia. Pure è lodato da tanti e tanti che credono saper vedere, e stimano divino il Buonarroti.

In questo Cristo, nel *Mosè*, e in tutte le opere scolpite e dipinte, Michelangelo fa pompa sì grande della sua scienza anatomica, che pare aver lavorato unicamente per l'anatomia: per disgrazia egli non l'ha né bene intesa, né bene applicata. Le sue giunture sono poco svelte, le carni piene e di forme rotonde, i muscoli tutti uguali e nella figura e nella mole, onde resta occultato il movimento delle immagini. Niun muscolo in riposo; difetto enorme. Tendini uguali, contorni aspramente serpeggianti, onde escono e non trovano la strada per rientrare. Qual disegno dunque, e quali grazie? Come quelli eruditi che ammucchiano tutta la loro erudizione senza discernimento, e sanno tutto fuorché eleganza e finezza.

Michelangelo prese un pezzo pel fine: studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chieggo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri), riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello che è più osservabile, ammanierato, in quanto che tutte le sue figure hanno costantemente una stessa maniera e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte.

S. Andrea del Fiammingo.[2]

Benché troppo colossale, ha proporzioni convenienti ad un rozzo pescatore. Ma la gamba sinistra pare che non leghi bene col femure, né questo colle ossa delle isole.[3] Il panneggiamento è facile e grandioso. L'espressione è propria d'un rassegnato a soffrire, ma con qualche affettatezza.

1. Entro la chiesa della Minerva (M.). L'opera fu compiuta da Michelangelo nel 1521. 2. In S. Pietro (M.). Il *Fiammingo* è lo scultore François du Quesnoy, su cui cfr. la nota 7 a p. 836. 3. *delle isole*: penso che il Milizia voglia dire «dell'ischio».

Venere di Campidoglio.[1]

È men celebrata, e lo merita forse più della *Venere de' Medici.* E dove si vede meglio riunita la vera bellezza del sesso bello? Bellezza viva e attraente per le sue grazie. Viso lascivetto: le belle non possono avere altro viso. Palpebra inferiore più elevata per maggior vezzo; occhi poco aperti per tenerezza e per languore; proporzioni delicate, contorni soavi, carni morbide, articoli[2] dolci: armonia in tutte le parti, nel tutto e nell'azione: azione di sorpresa, semplice, e naturale a tutte le donne che soprafatte nude portan subito le mani dove l'uomo trova le sue più squisite delizie.

Vi si vede il bello fino ne' piedi, che non danno segno d'aver sofferto alcuna fatica nemmen peso; ma quel naso moderno fa rabbia.

S. Bibiana.[3]

Senza nobiltà e senza bellezza di forme, e mal vestita. Fin il manto è cinto di una larga fascia: e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro? Si sforza d'esprimere, e non esprime niente. Pure si ha questa per una delle migliori opere berninesche.

Flora Farnesiana.[4]

Quel grazioso veleggiamento lascia trasparire le forme e i delineamenti della figura leggiadra benché gigantesca. Ma questo bello non è quasi che un tronco muliebre, con testa, con braccia e con gambe non sue; e perciò si è trasmutata in Flora, quando che ha potuto essere piuttosto una musa del ballo.[5]

1. La *Venere di Campidoglio*, tuttora nel Museo Capitolino, è probabilmente un'opera alessandrina derivata dalla *Venere di Cnido* di Prassitele. 2. *articoli*: articolazioni. 3. Nella chiesa dello stesso nome (M.). È opera della gioventù del Bernini (1624-1626). L'osservazione sul manto risale al Winckelmann (cfr. *Storia dell'arte presso gli antichi*, in *Opere*, ed. cit., II, 1830, p. 772). 4. La *Flora Farnesiana*, opera romana del II-III secolo dopo Cristo, si trova oggi nel Museo Nazionale di Napoli. 5. *quando . . . ballo*: questa interpretazione risale al Winckelmann (cfr. *Storia dell'arte presso gli antichi*, ed. cit., II, p. 408). Più probabilmente la statua era in origine la replica di una Afrodite prassitelica o ellenistica.

Flora Capitolina.[1]

Questa ha veramente una testa da Flora, cioè da primavera. È in una bella semplicità d'azione. Il suo panneggiamento non è di tela fina, ma di panno che fa tuttavia conoscere l'andare dell'ignudo, coperto sì, ma non occultato. A questo panneggiamento ha qualche analogia quello di *Zenone Capitolino.*[2]

Santa Susanna.[3]

Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guance. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto un'apparenza che una sostanza di gusto antico. L'espressione è una dolcezza di santa comprensibile da' santi.

Ermafrodito.[4]

Quel maraviglioso che si è creduto tal volta vedere nell'amabile natura e non si è mai visto, la riunione del sesso forte e del sesso bello in un solo individuo, si mira in questa elegante effigie, ma non vi si trova perfettamente. Sembra che sogni diletto. Ma sembra ancora che la sua morbidezza venga offesa dalla aggiunta berninesca[5] di quel materazzo trapunto sì risentitamente, che non di piume, nemmen di lana, ma par ripieno di sassi.

1. La *Flora Capitolina*, tuttora nel Museo Capitolino, è replica di opera ellenistica. 2. La statua di *Zenone* (o di altro filosofo) si trova tuttora nel Museo Capitolino, ed è opera ellenistica del III secolo. 3. Del Fiammingo nella chiesa della Madonna di Loreto (M.). Su questa statua cfr. anche il giudizio del Bertola, qui a p. 836, e la nota relativa. 4. In villa Borghese (M.). La statua, ora al Louvre, è forse copia di un originale dello scultore greco Policle (III-II secolo a. C.). 5. *berninesca*: il materasso su cui giace l'*Ermafrodito Borghese*, fu effettivamente aggiunto dal Bernini.

Santa Cecilia.[1]

Giace meglio dell'*Ermafrodito* questa gentile scultura, benché insignificante.

Laocoonte.[2]

Un vecchio forte convulso dal veleno de' serpi che lo avviticchiano e lo mordono. Lo spasimo gli scorre da per tutto fino ai piedi. Non è questo ancor tutto il suo dolore. Ei risente anche quello de' due ragazzi, che gli sono chiaramente figli, i quali gli chieggono aita: ei fa grandi e inutili sforzi per soccorrerli, e più si crucia. Dominano nella sua figura le linee convesse che s'incontrano colle rette e colle concave per mostrare l'alterazione, la quale viene maggiormente espressa dalle forme angolari, sì nell'entrate che nelle uscite,[3] affine di rendere più visibili i nervi e i tendini fortemente stirati. Nella sua tragrande angoscia ei conserva però tal dignità e nel viso e nel corpo e nel portamento, che, per quanto sia tormentato, nulla ha di deforme, onde sembra un uomo d'alta condizione che sappia soffrire. Pare che cerchi di concentrare intorno al suo cuore tutta la forza della mente contro i tormenti che gli gonfiano i muscoli e gli stirano terribilmente i nervi. Il petto appena si solleva, il ventre è compresso, i fianchi sono incavati: tutto esprime lo stringimento, la soffocazione, l'eccesso del dolore e della magnanimità. Il dolore de' figliuoli è anche

1. Di Stefano Maderno in S. Cecilia (M.). Stefano Maderno (1576-1636), scultore milanese, eseguì l'opera intorno al 1600. 2. Il gruppo del *Laocoonte*, eseguito verso la metà del I secolo a. C. dai tre artisti rodii Agesandro, Polidoro e Atenodoro, si trova tuttora nei Musei Vaticani. Riferisco parzialmente il giudizio del Winckelmann nella *Storia dell'arte presso gli antichi*: «Veggiamo nel *Laocoonte* la natura nel suo maggior patimento: vi scorgiamo l'immagine di un uomo che cerca di unire tutta la forza dello spirito contro i tormenti . . . Il petto sollevasi a stento e per l'impedita respirazione e per lo sforzo che egli fa di trattenere l'espressione della sensazione dolorosa, e di tutti concentrare e chiudere in se stesso i suoi tormenti . . . Sembra egli frattanto sentir meno il proprio tormento che quello dei figli . . . Un'aria lamentevole ha il suo volto, ma non già d'uomo che gridi ed esclami . . . Poiché l'artista non poteva abbellir la natura, s'è studiato di maggiormente svilupparne gli affetti, e tutte mostrarne le forze: in quella parte eziandio, in cui pose la sede del dolore, la più gran bellezza vi ha fatto risaltare» (cfr. *Opere*, ed. cit., III, pp. 475-6; e si veda anche il breve giudizio del Mengs nelle *Riflessioni* ecc., in *Opere*, ed. cit., I, pp. 325-6). 3. *sì nelle entrate che nelle uscite*: nei punti in cui le forme entrano o escono dal complesso della figura.

vivamente espresso, ma in un altro genere: è un dolore meramente fisico, e proprio della loro rispettiva età.

L'idiota il più stupido deve sentire l'energia di tanta espressione. Ma più la sente l'erudito, che vi vede il Laocoonte di Virgilio,[1] il real fratello d'Anchise, il sacerdote d'Apollo e di Nettuno. Virgilio lo fa urlare, anzi muggire come un toro immolato a morte.[2] Ma la nostra statua non ispalanca la bocca: par che sospiri profondamente. Dunque lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate, che maneggiò anche lo scalpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Qui è esteriormente grande; ma a guisa del mare, che dagli uragani più veementi non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma.[3] Un personaggio reale e sacerdotale ha da saper sopportare i maggiori strazi. Perciò la sua azione è in riposo, ma in un riposo che non degenera né in indifferenza, né in letargo. Se egli si contorcesse tutto, s'imbrutisse, smaniasse, muggisse, l'azione sarebbe naturale sì, ma triviale, e non nella bella natura. Eccola al sublime. E chi non vorrebbe saper sopportare come questo Laocoonte? Sublime è tutto quello che c'inalza sopra noi stessi, e ci dà un vigore che prima non ci sentivamo.

Ma come un personaggio di sì eminente qualità tutto ignudo? Peccatiglio di convenienza largamente compensato dall'energia dell'espressione, la quale non poteva veramente effettuarsi vestito, quand'anche vestito fosse più sottilmente della *Flora*.

I putti non sono i più belli né tra gli antichi né tra i moderni, fra quali sono leggiadri quelli del Fiammingo nelle chiese dell'Anima e di Campo Santo.[4] Nel nostro gruppo il putto maggiore ha la gamba destra visibilmente più lunga della sinistra. Pure è

1. *il Laocoonte di Virgilio*: la descrizione del supplizio di Laocoonte occupa i vv. 199-233 del II libro dell'*Eneide*. 2. *Virgilio . . . morte*: cfr. *Aen.*, II, 222-4: «clamores simul horrendos ad sidera tollit: / qualis mugitus, fugit cum saucius aram / taurus et incertam excussit cervice securim («insieme alza alle stelle orrende grida: simili al muggito di un toro, quando già ferito fuggì dall'ara e scosse dal collo la scure debolmente vibrata»). 3. *a guisa . . . calma*: il Milizia si ispira evidentemente, ma rovesciandone curiosamente i termini, al famoso paragone del Winckelmann fra la bellezza giovanile e la «superficie del mare, che veduto in qualche distanza tranquillo sembra e terso come uno specchio, sebbene in fatti sia sempre in moto, e volga incessantemente le sue onde» (cfr. *Storia dell'arte presso gli antichi*, in *Opere*, ed. cit., II, p. 270). 4. *quelli . . . Campo Santo*: sui putti della chiesa dell'Anima cfr. anche il giudizio del Bertola, qui a p. 836, e la nota relativa;

questo un capo d'opera della scultura antica. Plinio non si stanca di lodarlo.[1] Ma Plinio più d'ogni altra cosa vi loda i serpenti da lui chiamati «dragoni». Non si può prelodar l'accessorio senza far torto al principale; e chi loda di questo tenore, pare che non sappia vedere.

Plinio fa questo gruppo d'un sol pezzo, ed è di cinque, bensì di marmo pario. Plinio nomina Agesandro per uno degli scultori di questa grand'opera, e niuno sa trovare Agesandro fra' celebri artisti antichi.

Questo egregio lavoro è lasciato di scarpello, senza pulimento, come la *Venere Medicea*. Dunque possono essere entrambi o copie, o opere de' tempi non più belli della Grecia; essendo ben verosimile che gli eccellenti greci del miglior tempo finissero i loro lavori.

Pietà di Michelangelo.[2]

È il più decantato gruppo fra le opere moderne; e con ragione; è un gruppo di prodigi di Michelangelo divino. Cristo morto di 33 anni disteso lungo su le ginocchia della sua madre, che appena ne mostra 18 al di lei visino, alle manine, ai piedini: le di lei spalle però e la vita sono da lavandaia. Ella sostiene tutto quel corpo con tale disinvoltura, che non si sa vedere dove sia la pietà. Grande imbroglio di panneggiamento trattato in piccolo. L'anatomia è al suo solito molta, e l'espressione è un zero. La maggior singolarità è che un braccio della Madonna è disossato.

Apollo e Dafne.[3]

Non è questo l'Apollo di Belvedere che ammazza serpenti. Dovrebbe perciò essere più bello e più grazioso, per l'azione più viva e più piccante che gli manca: e gli manca ogni bellezza di

gli altri sono effigiati nel sepolcro di Johann Hase, scolpito dal du Quesnoy (1634) nella chiesa di Santa Maria in Campo Santo in Roma. 1. *Plinio . . . lodarlo*: cfr. *Nat. hist.*, XXXVI, V, 37: «opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices» («opera da anteporsi a quale altra si voglia e di pittura e di statuaria. D'un sol blocco di marmo i sommi artisti con inspirazione unitaria e comune trassero e Laocoonte e i figli e il viluppo mirabile dei serpenti»). 2. In S. Pietro (M.). L'opera fu eseguita da Michelangelo nel 1498-1499. 3. In villa Borghese (M.). Il gruppo fu compiuto dal Bernini intorno al 1621-1622.

forme, che fu interamente ignota al Bernini.[1] Ha in compenso una finezza d'esecuzione nel marmo.

Toro Farnese.[2]

Anche questo marmo è ben lavorato. Ma chi non si lascia sedurre dalla grandezza, né dalla moltiplicità delle figure, né dall'artifizio della mano, in gran parte moderna, stimerà poco un'opera di un'espressione confusa ed enigmatica, almeno per noi altri. Che cosa dunque diverranno tanti gruppi antichi, e tanti mausolei moderni?

Marco Aurelio.

Chi è quell'uomo colassù nel Campidoglio, che sta a cavallo, non da cavallerizzo, ma con maestosa semplicità, e stende la destra, non per spaccare benedizioni, ma per annunciare beneficenze insigni? — Egli è il mio Marco Aurelio che dà la pace al popolo romano — risponde ilaremente la Filosofia. — Mira quella testa veramente di carattere: ella è d'un uomo tutto ardore per l'adempimento de' suoi doveri, de' doveri d'un sovrano che ha il peso gravissimo, il peso immenso di fare la felicità del suo popolo. Fino al manto facilmente disposto esprime maestà. Ah perché le belle arti non s'impiegano sempre in soggetti sì consolanti! — È la Filosofia che così ragiona.

Ma il popolo, antifilosofico per instituto, non guarda Marco Aurelio, s'incanta al cavallo, encomia il cavallo, ha per animato il cavallo (e sa benissimo che cosa è anima), e vuole che il cavallo marci. Chi è amico di bestie trova questa bestia in una mossa contraria al meccanismo,[3] credendo che quel movimento non possa durare che un istante. Appunto quell'istante, preteso difetto, fa tutta la vivezza dell'espressione. Ma la testa del cavallo invece d'esser montonina è bovina. E tale deve essere, e tale è ne' cavalli

1. *ogni bellezza . . . Bernini*: cfr. il giudizio del Winckelmann: «uomo di gran talento ed ingegno, ma cui la grazia mai non si mostrò neppure in sogno» (nello scritto *Della grazia nei monumenti dell'arte*, in *Opere*, ed. cit., VI, p. 515). 2. Il *Toro Farnese*, che si trova ora nel Museo Nazionale di Napoli, è una replica romana (II-III secolo d. C.) di un'opera di Apollonio e Taurisco di Tralles che rappresentava il supplizio di Dirce. 3. *al meccanismo*: al movimento naturale del cavallo.

arabi, i più nobili cavalli del mondo. Ma quelle crespe al collo e alle anche sono troppo affettatamente circolari: la bestia è troppo corta, è panciuta, è gropputa . . . Ma per dir questo, caro M. Falconet,[1] non erano necessari due volumi, senza de' quali ognun sa ch'ella è un'opera del tempo di Marco Aurelio, e non di Pericle, non di Alessandro. Dunque saranno più ben intesi i cavalli di Monte Cavallo, opere di Fidia e di Prassitele.[2] Moltissimo meno, benché abbiano delle parti non dispregevoli: i celebri nomi apposti non impongono. Sia quel che si voglia del cavallo di Marco Aurelio, esso è il più espressivo di quanti finora sieno usciti dalle scuderie degli scultori antichi e moderni a noi noti, eccettuando però quello di M. Falconet,[3] che ci è ignoto. E che c'importa de' cavalli?

Endimione.[4]

È forse il miglior bassorilievo rimastoci dell'antico, per la gradazione de' piani e delle lontananze. L'uomo sta bene sdraiato colla sua lancia e par veramente che dorma: il cane in giusta distanza e in bello scorcio abbaia alla luna, la situazione alpestre è ben ideata. Al confronto di questo è sì meschino il bassorilievo d'Andromeda e Perseo, ch'è nello stesso Campidoglio, quanto è egregio quello dipinto da Mengs.[5]

1. Étienne Maurice *Falconet* (1716-1791), scultore e critico francese, collaboratore della *Encyclopédie* per le arti figurative. Il Milizia allude alle sue *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux arts*, Amsterdam 1771: osservazioni già discusse dal Mengs in una lettera al Falconet stesso (cfr. *Opere*, ed. cit., II, pp. 228-41), che il Milizia ha certo presente. 2. *i cavalli . . . Prassitele*: allude al gruppo cosiddetto dei Dioscuri, che si trova in piazza del Quirinale, e che fu a lungo attribuito a Fidia e a Prassitele, i cui nomi compaiono incisi sulle basi: in realtà si tratta probabilmente di una replica romana di un originale greco del VI-V secolo a. C. 3. *quello di M. Falconet*: allude al monumento equestre di Pietro il Grande, eseguito appunto dal Falconet a Pietroburgo. 4. *Endimione*: il bassorilievo rappresentante la *Luna e Endimione*, replica romana di un originale ellenistico, così come quello contemporaneo di *Andromeda e Perseo*, nominato più sotto, si trovano tuttora nel Museo Capitolino. 5. *quello dipinto da Mengs*: l'opera non figura tra quelle elencate dal d'Azara nel catalogo premesso alle *Opere* (edizione citata).

S. Leone.[1]

Il fiero Attila alla testa d'un esercito di barbari marcia al flagello di Roma, si arresta, si sbigottisce alla presenza del santissimo papa, devoto, placido, inerme, e insieme tutto il suo seguito ecclesiastico: ma gli volano per l'aria i due apostoli Pietro e Paolo ben armati e più furibondi di Attila stesso, che si dava a credere il dio Marte: e questi sono quelli che fanno il colpo, lo confondono, lo spaventano, lo fugano (Roma però gli pagò tributo). Il lavoro è buono: ha unità, distribuzione, prospettiva, e ciascuna immagine a suo luogo. I panneggiamenti però sono troppo caricati, le forme non bene scelte, e a quelli apostoli potrebbe Attila rinfacciare: «Tantaene animis caelestibus irae!»[2]

In fatti gli stessi apostoli nello stesso soggetto trattato prima da Raffaello,[3] sono alquanto più savi nelle loro minacce, e conservano meglio il loro contegno, quantunque spieghino nell'aria masse enormi di corporature. Il papa, che qui non è più S. Leone, ma Leon X, sfoggia tutto il suo fasto montando una chinea all'ultima moda papale, col corteggio di porporati eminentissimi, di monsignori, del crocifero, di palafrenieri, fra' quali è anche Pietro Perugino. Qui tutto è quiete. Dall'altra parte è Attila tutto agitato: tutto agitato è il suo esercito, e più convulsi i tenenti generali, i marescialli, gli aiutanti, scompigliati tutti fra loro e co' loro destrieri. Anche l'aria cospira alla loro confusione, non per pioggia, né per grandine, che sarebbe caduta in acconcio, purché avesse risparmiata la corte pontificia, ma per impeto di vento che manda a sbaraglio le bandiere. Il disegno è ben inteso, ma non nella scelta delle forme. La scena è in campagna aperta tra alberi, colline, edifici, fiumi e monti in confuso: il cielo è risplendente: le masse ben contrastate di bianco, di rosso, di paonazzo, di mezze tinte . . .

Ma questo, ognun lo sa, è lavoro di pennello; e prima di veder quadri giova dalle osservazioni finora fatte dedurre alquante ri-

1. In S. Pietro (M.). Allude alla *Cacciata di Attila*, bassorilievo compiuto da Alessandro Algardi (su cui cfr. la nota 1 a p. 836) nel 1650. 2. Virgilio, *Aen.*, I, 11 («ire così violente in animi celesti»). 3. *nello stesso . . . Raffaello*: allude all'affresco dipinto da Raffaello nella stanza di Eliodoro verso il 1512-1514.

flessioni, come elementi dell'arte di vedere le produzioni delle belle arti.

III

ARCHITETTURA[1]

Panteon.

Quel portico tutto che affumicato da' secoli, roso negli ornati e spogliato superiormente d'ogni sua sontuosità, slarga il cuore. È la semplicità stessa: alquante colonne e un frontispizio formano la gran mole. La vista vi si spazia con diletto nella giustezza dei rapporti e nelle comodità del passeggio cui è destinato. Maestoso portico! e più maestoso, se le colonne fossero senza plinti e colle basi più semplici. Forza, ricchezza, intelligenza, grandiosità, tutto il bello vi è riunito. Portici Vaticani, Laterani, Liberiani, Sestoriani[2] e quanti altri siete in Roma nelle basiliche e nelle non basiliche, perché non siete sì grandiosi e sì belli, malgrado tanti sforzi di ricchezza e d'artifizio? Lo sforzo non è forza, la profusione non è ricchezza, quando loro non presiede l'intelligenza, la quale ha da fare spiccare la facilità; e in architettura, si replichi pure,[3] tutto ha da nascere dal necessario, e sempre con naturalezza e senza stento.

Qui le colonne, benché realmente delle più gigantesche, compariscono d'una giusta grandezza. Le enormi del Vaticano sono sempre enormemente colossali. Nel *Panteon* elle sono come debbono essere sempre tutte le colonne, in vera funzione: prova a levarne una sola, subito è tutto ruina. Levale tutte da quasi tutti gli edifici moderni, e non leverai che superfluità e imbarazzi, senza che la fabbrica soffra altro che in qualche superfluità stravagante. Parlo delle colonne isolate. Le addossate, le annicchiate, le conficcate,

1. Da *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, ed. cit., pp. 102-9. Tralascio alcune riflessioni generali sull'architettura, che precedono le analisi qui riprodotte. 2. *Portici Vaticani* sono quelli di San Pietro in Vaticano e della sua piazza, opera del Maderno (1607-1614) e del Bernini (1656-1657); *Laterani*, di San Giovanni in Laterano, opera di Domenico Fontana (1586) e Alessandro Galilei (1736); *Liberiani*, di Santa Maria Maggiore (fondata secondo la tradizione da papa Liberio), opera del Fuga (1741-1743); *Sestoriani*, di Santa Croce in Gerusalemme (detta anche «basilica Sessoriana» dal vicino palazzo Sessoriano), opera di Domenico Gregorini e Pietro Passalacqua (1743). 3. *si replichi pure*: la massima infatti è una di quelle su cui il Milizia insiste più spesso, come si è detto nella Nota introduttiva.

le sepolte e i pilastri sono come gli dei d'Epicuro.[1] L'architettura moderna avrà in Roma quasi dieci mila colonne di tale fatta. Che abuso di ricchezza!

Se ad esso portico invece di discendere, e in vece d'essere sepolto come ora è, si ascendesse e fosse in elevazione, bello e isolato com'era qual altro spicco non farebbe? alla maestà unirebbe l'eleganza.

Ma questo portico non è che l'accessorio di un tempio rotondo. È aggiunto, e l'aggiunta non lega bene col corpo principale. Ad un corpo rotondo fa bene quell'accessorio quadrangolare? Non è qui il caso della varietà piacevole. Pare che interrompa, o tagli, o che faccia desiderare la continuazione intorno. L'unità richiederebbe che anco il portico andasse circolarmente. Ecco là il tempietto di Bramante:[2] ha unità, varietà, simmetria, euritmia, eleganza; avrebbe anche maestà, se fosse il *Panteon*; ha i suoi nei: sappili vedere.

Nell'interno del *Panteon* ammira la grandiosità del tutto e di quelle colonne distribuite con tanto senno. Ma se alzi gli occhi, vedrai una cuba[3] sì magnifica, che t'impiccolisce subito quelle colonne poco fa sì grandi. Questa sproporzione nasce probabilmente da un preteso abbellimento moderno, per cui si sono cancellati nell'attico que' pilastri, i quali, benché posanti in falso, doveano però togliere questa odiosità. Odiosi sono anche que' due arconi d'ingresso e di faccia, i quali oltre al comparire bruttamente supini, come accade a tutti gli archi nelle forme circolari, qui di più tagliano l'attico. Senza que' tabernacoli con quelle colonnette sostenenti inutili frontespizi, pare che l'aia[4] starebbe meglio. Ma chi ha recato più guasto a questo edificio; la soldatesca barbara e il tempo, o gli architetti romaneschi?

Colosseo.

Uniformità in ogni piano, e varietà nel tutto: semplicità, buon legame, buone proporzioni. Le colonne non vi fanno tutto lo spicco, perché vi fanno poca funzione; e assai meno ve ne fanno que' magri pilastri che ripetono la stessa decorazione che è loro imme-

1. *sono . . . Epicuro*: in quanto non servono a nulla. 2. *il tempietto di Bramante*: nella chiesa di S. Pietro in Montorio (1503). 3. *cuba*: cupola. 4. *aia*: spazio interno.

diatamente di sotto. Gran massa imponente! Più lo sarebbe, se non fosse che a tre ordini; e più ancora se a due.

S. Paolo.[1]

Ammiravi l'effetto veramente ammirabile de' grandiosi peristili, e passa avanti.

Cancelleria.[2]

Mole grande, ben ripartita, e mal decorata di pilastri secchi e inutili: grandioso è anche il cortile per le colonne isolate, e barbaramente archeggiate.

Farnese.[3]

Massa terribile in buoni rapporti e senza grazia. Gli ornamenti delle finestre non sono bene scelti, né ben disposti, e troppo ornato è il cornicione. Bello è il vestibolo per le colonne isolate: troppo massicci nel cortile e troppo soffocati gli ordini, che si possono radere impunemente. Dunque con tutti i suoi ornati il *Farnese* è inferiore alla *Cancelleria.*

Campidoglio.[4]

Tutti e tre insieme questi palazzini colle loro pertinenze di piazza, di sculture, di balaustri, di cordonate, di fontane e di colle Capitolino, formano non so che di gaio. Ne' laterali manca l'unità: colonne ioniche e pilastri corintii inutili in dissonanza; finestre mal decorate. Dunque peggio del *Farnese.*

1. *S. Paolo* fuori le mura: il Milizia si riferisce all'antica basilica, eretta nel IV secolo, e che fu poi distrutta da un incendio nel 1823. 2. *Cancelleria*: attribuita tradizionalmente al Bramante, mentre il Vasari ne indica come autore Antonio Montecavallo. Il Milizia nelle sue *Memorie degli architetti antichi e moderni* accoglie l'attribuzione al Bramante (ed. cit., I, p. 140). 3. Il palazzo *Farnese*, la cui facciata fino al cornicione è di Antonio da Sangallo il Giovane, mentre il cornicione, la finestra sul portone, le due facciate laterali, il terzo piano del primo cortile e il secondo cortile sono di Michelangelo, e il resto di Giacomo della Porta. 4. La piazza del *Campidoglio*, eseguita su progetto di Michelangelo.

S. Pietro.

Ecco la reverenda fabbrica la più grande e la più ricca dell'universo. Che ingegno slanciar nell'aria il *Panteon*, e farne una cupola con cupolino, con cupolette e cupolucce! Tutto ciò è stupendo. E stupendo è tutto l'esteriore mastino[1] e tagliato in tante parti; e più stupenda la pianta di difficile comprensione con navette[2] che hanno un meschino rapporto colla navata; stupendi gli ordini insignificanti in quelli enormi massicci, e stupendissimi gli altri ornati triti e profusi senza discrezione. Dunque *S. Paolo* è più architettonico di *S. Pietro*. Dunque a tempo di Costantino, allora quando l'architettura era spenta, se ne sapeva di più che nel secolo della tanto trombeggiata risurrezione di tutto il bello e di tutto il buono sotto i Giuli e i Leoni per mezzo di quel Michelagnolo triplicemente divino.

Immensa è la piazza; e frattanto dov'è il punto di vista per la facciata, che sia in armonia con tutta la cupola? Il colonnato di essa piazza è forse il miglior pezzo dell'architettura moderna, in grazia delle colonne, che vi fanno da colonne.

S. Andrea della Valle.[3]

Facciata grande e ricca. Dunque bella, seguita a dire l'intelligentissimo volgo. Dunque una ricca mummia sarà bella. Pure ognun vede che un brutto oggetto, quanto più s'ingrandisce e si arricchisce, più s'imbrutta. Qual è il punto di veduta per godere la cupola campeggiare su la facciata? Perché essa facciata è a due piani, se l'interno è uno? È dunque una facciata menzognera; non è sola. Peggio con que' tanti imbrogli di pilastri, di piedestalli, di colonne, tutte inconcludentemente. Il peggio strapazzo è di frontispizi e di cornici con tanti tagli, frastagli, angoli e risalti. La stessa insignificanza e controsignificanza de' pretesi ornamenti è nell'interno, dove in fondo è quell'inutil cupolone, che dovrebbe essere nel mezzo. Dunque di mal in peggio.

1. *mastino*: grossolano e pesante. 2. *navette*: navate minori. 3. *S. Andrea della Valle*: iniziata da Paolo Olivieri nel 1591, continuata da Giovanni Francesco Grimaldi, e compiuta, su disegno del Maderno, nel 1650.

Sagristia Vaticana.[1]

Sia pure questa la più sontuosa sagristia de' preteriti, de' presenti e de' tempi futuri; ma ella è anche la fabbrica la più inarchitettonica. Qui non si richiede arte di vedere; chiunque ha occhi la definisce subito per un capo d'opera di spropositi. Dunque peggio che mai.

Dunque di peggio in peggio anche in architettura, in cui da un secolo e mezzo in qua si veggono da per tutto messe in opera le stesse stravaganze coll'aggiunta di ondolazioni, d'incassature, di proietti,[2] d'aggetti sopra proietti, entro incavi di misti linee[3] e di acutangoli. Chiudi gli occhi a tanti inarchitettonici mostri, niuno per difetto, ma tutti per eccesso e per disposizione e configurazioni di parti. Se fossero cose meramente insignificanti, male, valerebbero un niente, il controsignificante è meno del niente, cioè un male positivo in ragione della sua controsignificanza.

Questa rassegna delle cose più rimarchevoli di Roma fa malinconia.[4] Eppure Roma si decanta la reggia delle belle arti. Lo è per confronto, o per pregiudizio?

Se gli artisti fossero obbligati a fare descrizioni ragionate delle loro opere, o farebbero opere ragionevoli, o non farebbero né l'une né l'altre. A Tebe chi faceva un cattivo quadro era punito: bisogna che quelli stupidi tebani sapessero vedere assai bene; né avranno premiato un architetto che vi avesse fatta una fabbrica insensata da svergognare in perpetuo una nazione intera. Impareremo a vedere anche noi, e godremo, godremo più di quello che taluno può immaginarsi; poiché le belle arti ben intese, ben regolate e ben dirette hanno una grande influenza al bene del popolo, dipendendo tutto dallo stesso unico principio, dalla ragione ben coltivata: ella fa il buon governo, illumina colle buone scienze, istruisce e diletta colle belle arti, fa la felicità pubblica e privata.

1. *Sagristia Vaticana*: costruita da Carlo Marchionni (1776-1784). 2. *proietti*: sporgenze. 3. *misti linee*: mescolanze di linee rette e curve. 4. Malinconia tale, che bisogna confessare essere avvenuto agli architetti moderni come allo stovigliano di Orazio: «. . . amphora coepit / institui, currente rota, cur urceus exit?» [«si cominciò a fabbricare un'anfora: perché nel girare del tornio esce un orcio?», *Ars poet.*, 21-2]. Si è voluto rimettere l'architettura greca, e n'è uscita una architettura che è tanto greca, quanto il papa è arconte. Almeno la gotica avea il suo carattere: la nostra non ne ha veruno, non è né gotica né cinese, e molto meno greca: è capriccio, in cui gli artisti si scapricciano (M.).

GIUSEPPE SPALLETTI

NOTA INTRODUTTIVA

All'incirca nella stessa epoca del Milizia e in un ambiente culturale non diverso visse a Roma l'autore del *Saggio sopra la bellezza*, Giuseppe Spalletti. Non si conoscono le date precise della sua nascita e della sua morte, ma certo egli doveva aver passato la prima giovinezza nel 1758, quando morì suo zio Andrea Francesco Mariani di Viterbo, che lo aveva avuto coadiutore nel suo ufficio di scrittore di lingua greca alla Biblioteca Vaticana; ed era ancora vivo nel 1793, quando il Monti, in una nota alla *Bassvilliana*, lo annoverava tra i più accaniti detrattori del suo poemetto e gli affibbiava l'appellativo di «brutto autore del Bello». La sua familiarità col principe Luigi Gonzaga, di idee democratiche e poi massone, e la sua presenza fra i sostenitori di Corilla Olimpica, insieme col Pizzi, con l'Amaduzzi e con altri avversari dei gesuiti, sembrerebbero qualificarlo come uomo di idee liberali, almeno relativamente all'ambiente romano; anche se ci rimane di lui un'epistola latina in versi contro la Rivoluzione francese. Dei suoi interessi nel campo filosofico non rimane altro documento che il *Saggio sopra la bellezza*. Dimostra invece la sua passione ed anche (nonostante gli aspri giudizi del Monti nella nota ricordata) la sua preparazione scientifica come archeologo e filologo l'altra operetta che di lui ci è pervenuta, la *Dichiarazione di una tavola ospitale trovata in Roma sopra il monte Aventino* (Roma, Stamperia Salomoniana, 1777); e un'ulteriore conferma in questo senso può essere offerta dalle notizie, fornite dal Lucchesini, intorno ad una sua edizione di Anacreonte condotta su un codice del secolo X, e ad un'altra edizione, almeno da lui progettata, dell'*Antologia palatina*.

Fu probabilmente proprio questa passione per l'antico, e in particolare la sua competenza di grecista, a favorire la sua amicizia col Mengs, a richiesta del quale egli stese, come è detto esplicitamente all'inizio dell'operetta, il *Saggio sopra la bellezza*, che, compiuto nella «solitudine di Grottaferrata» prima del 14 luglio 1764, fu stampato a Roma nel 1765. L'opuscolo suscitò subito un certo interesse. Lo stesso Mengs appose una serie di postille (edite dal Fea nel 1836) ad un esemplare del *Saggio*. Alcune affermazioni in esso contenute furono discusse dal d'Azara nelle sue

Osservazioni intorno alle *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* del Mengs; da Bernardo Galiani, l'amico del Milizia, in una inedita dissertazione *Del Bello*; da Andrea Spagni nel trattato *De bono, malo et pulchro*; e infine ne fece menzione, citandone la definizione con cui si apre il paragrafo II, il Sulzer, nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. A questa menzione del Sulzer si deve il ricordo dell'opera dello Spalletti in alcune storie e trattati di estetica dell'Ottocento, soprattutto stranieri, come quelli dello Zimmermann, dello Schasler, del Tolstoi. Ma un effettivo interesse intorno al *Saggio sopra la bellezza* e al suo autore si accese solo verso i primi anni del Novecento per merito del Croce: il quale, nel ripercorrere la storia della filosofia dell'arte alla luce della sua prima estetica, ritenne di poter indicare il concetto fondamentale, e più nuovo, dell'operetta nella identificazione della bellezza col «caratteristico», una identificazione che il Croce stesso giudicava «alquanto vaga e priva di vero fondamento filosofico», ma che in ogni caso andava, a suo giudizio, posta nel dovuto rilievo come una consapevole reazione alla «idea mistica della bellezza» del Mengs e del Winckelmann e come primo affiorare, in pieno Settecento, di una idea estetica tipicamente romantica. A questa interpretazione non mossero obiezioni sostanziali i due studiosi che dopo il Croce si occuparono espressamente del *Saggio*, il Natali e il Preti. Seri dubbi su di essa sono stati invece sollevati recentemente dal Caracciolo. Egli ritiene anzitutto che il «caratteristico» di cui parla lo Spalletti non si possa riferire alla bellezza naturale, bensì soltanto alla bellezza artificiale. Ma anche entro questi limiti gli sembra difficile sostenere che l'autore intenda veramente il Bello (come vuole il Croce) quale rappresentazione dell'individuale concreto. A suo giudizio, il pensiero dello Spalletti sull'argomento sarebbe ancora aggrovigliato e confuso; e se in qualche punto esso può sembrare effettivamente orientato nel senso indicato dal Croce, dalla lettura complessiva del *Saggio* si avrebbe l'impressione che per l'autore l'oggetto della rappresentazione artistica oscilli «dall'individuale concreto, bello o brutto che sia, all'individuale scelto sulla base della bellezza, al tipicamente bello, formato secondo la favola di Zeusi». E tale interpretazione, sempre a giudizio del Caracciolo, sarebbe confermata dalle postille del Mengs, nelle quali si sollevano obiezioni su altre affermazioni del *Saggio*, mentre non si discute quella presunta identificazione del

Bello col caratteristico, che avrebbe dovuto soprattutto suscitare la reazione polemica del «pittore filosofo».

In effetto, se si considera l'operetta dal solo punto di vista del caratteristico, mi sembra che i dubbi del Caracciolo siano fondati. Ma direi anche che, rileggendo spregiudicatamente il breve trattato, sorga un altro e più generale dubbio: quel problema è davvero centrale nelle intenzioni dell'autore e nell'effettivo svolgersi del ragionamento? Quale sia l'aspetto del *Saggio* a cui soprattutto tiene, lo Spalletti precisa più volte nel corso del lavoro, ma in modo particolarmente esplicito nel paragrafo conclusivo (XLII): «Lusingomi aver io per il primo dall'amor proprio dedotto la bellezza, avendo dimostrato che in null'altro consiste se non se nell'associazione di piacevoli idee». Certo, in senso generale, non si può affermare che questa deduzione della bellezza dall'amor proprio sia una assoluta novità, poiché essa (come già notavano lo Schasler e il Tolstoi) compare nell'estetica empiristica inglese e in particolare nel Burke. Ma se è possibile e probabile che lo Spalletti abbia preso lo spunto direttamente o indirettamente dal pensiero empiristico inglese, resta comunque originale l'impiego che egli fa del concetto dell'amor proprio. È anzitutto da rilevare (con il Croce) che, se anche per lui il Bello è soddisfacimento dell'amor proprio e quindi piacere, tale piacere non ha nulla di egoistico o di utilitaristico, bensì è, come è precisato esplicitamente (§ XIX), «piacere intellettuale». Ma l'autore non si ferma qui: egli sottopone ad ulteriore analisi questo piacere intellettuale, mostrando come esso si articoli in due momenti idealmente distinti ma in effetto compresenti nella mente di chi giudica e gusta l'opera d'arte, e che a loro volta corrispondono alle due fasi, pure idealmente distinte e compresenti, della creazione artistica: «I grandi autori, stabilita con precisione la caratteristica di ciò che rappresentare vogliono, si studiano che questa dèsti immediatamente nella fantasia de' riguardanti l'idea della medesima cosa: lo che eseguito, sono già sicuri della bellezza della propria opera: la quale acciò vie più d'impressione piacevole susciti, la coadiuvano con la varietà, che all'unità obbedisca, con l'ordine, colla simmetria, etc. Ed in questa guisa prende la tela pitturata un'aria singolare, la quale senza tradire la verità spesse volte la supera; e questo fare caratterizza la sublimità del talento dell'autore, e noi rimanghiamo soprafatti, perché in que' pochi tratti scorgiamo la

realtà di quella cosa che rappresentar si è voluta, dotata di quelle modificazioni di cui piacque all'autore dotarla . . .» (§ XXXIV). Questo passo mi sembra fondamentale per comprendere nel giusto senso la natura del trattatello, e in particolare quella che al Caracciolo è sembrata una «oscillazione» fra caratteristico e Bello ideale. Alla luce di esso, infatti, e di altri passi ancora che, sia pure in modo meno chiaro, ne anticipano o ne riprendono i concetti (§ XII, XIX, XXXVIII, XL, XLI), viene a chiarirsi come lo Spalletti intenda la rappresentazione della caratteristica di un oggetto e la sua idealizzazione appunto come due momenti di un unico processo artistico che, dopo essersi svolto nella mente dell'artista, si ripete in quella del lettore o spettatore sollecitandone piacevolmente l'amor proprio: il momento della constatazione dell'aderenza veritiera dell'opera d'arte al «prototipo», all'oggetto da rappresentare, constatazione che già di per se stessa produce un primo piacere estetico, appagando immediatamente e facilmente l'anima nella sua esigenza di «verità» (§ III, XII-XV); e il momento in cui lo spettatore o lettore, sicuro ormai della «verità» della rappresentazione, si compiace di osservare come l'artista abbia elaborato tale rappresentazione conformandola a quei canoni di varietà nell'unità, di ordine, di simmetria, ecc., che costituiscono la «norma» universale e immutabile della bellezza (§ V-XI): osservazione che consente all'anima un ulteriore e più raffinato godimento, conducendola, attraverso una «continua serie di taciti sillogismi», ad avvertire il «sentimento della propria perfezione» (§ XVI-XIX), ma che, è bene ripeterlo, non sarebbe possibile senza la preliminare sicurezza della specifica verità della rappresentazione.

Il *Saggio* non si configura dunque come una difesa del caratteristico in polemica con l'estetica metafisica o mistica del Winckelmann o del Mengs (secondo l'interpretazione crociana), ma neppure, malgrado la scarsa chiarezza dell'esposizione, si riduce ad una aggrovigliata e confusa oscillazione fra i due concetti. Esso può essere invece ragionevolmente interpretato come un tentativo di dialettizzare in un processo unico, partendo dall'«amor proprio», l'aspetto «particolare», soggettivo e sensibile della creazione artistica e del piacere da essa suscitato con il loro aspetto universale e ideale. Che proprio questa sia la preoccupazione fondamentale dell'autore mi sembra confermato anche dalla lunga discussione intorno al problema della bellezza assoluta e relativa

(§ XX-XXXIII), una discussione infine risolta con l'asserire per via empiristica l'assolutezza del Bello, ma in cui pure (come ha notato il Preti) s'intravvede (specialmente nel § XXIV) la possibilità di una più originale e profonda soluzione, che intenda il Bello assoluto come «forma» e il Bello relativo come variabile «contenuto» di questa forma.

Così interpretato il *Saggio*, se perde il suo valore di sorprendente anticipazione romantica, acquista però un non trascurabile interesse quale risposta non priva di originalità ad una delle più dibattute questioni della estetica del tardo Illuminismo. Più particolarmente direi che esso valga come una teorizzazione di quell'orientamento di gusto che si nota appunto in questa epoca nella critica letteraria e artistica italiana – ad esempio, per limitarci alla seconda, nel Milizia e anche nel Lanzi –, e che, pur accogliendo la suggestione del neoclassicismo winckelmanniano e mengsiano e specialmente l'aspirazione ad una arte serenamente impersonale, non vuole o non sa però rinunciare a quei caratteri di concreto interesse umano, di sensibile evidenza, e magari di equilibrata verosimiglianza, che erano cari al classicismo illuministico.

Proprio a combattere questo compromesso, a riaffermare la natura universale, metafisica, «insignificante» del Bello, mi sembra che siano rivolte le postille del Mengs: il quale, se è vero che non polemizza contro il «caratteristico», tende tuttavia a ribattere tutte le proposizioni dello Spalletti che insistono sugli aspetti «particolari», soggettivi o sensibili, dell'atto o del piacere estetico, come quando afferma che «l'amor proprio non può mai essere origine della bellezza, che è una qualità inerente all'oggetto bello e non qualità di chi l'ammira» (postille 3 e 11); o che la «varietà» non è un elemento essenziale della bellezza, ma piuttosto «un impedimento», mentre essenziali sono invece la semplicità e l'unità (postille 6, 7, 8, 9); che il «disaggradevole» non può essere degno del nome di bello (postilla 13); e che infine è da escludere del tutto la possibilità di una bellezza relativa (postille 14 e 15).

*

Il *Saggio sopra la bellezza* fu pubblicato a Roma, dalla tipografia di Francesco Bizzarrini Komarek, nel 1765, senza il nome dell'autore, che però figura manoscritto in alcuni esemplari di questa edizione; e l'attribuzione risulta confermata da una esplicita dichiarazione di F. M. Renazzi (*Storia dell'Università di Roma*, Roma 1806, IV, p. 351). Successivamente

il *Saggio* fu ripubblicato due volte: a cura di G. Natali, Firenze, Olschki, 1933; e a cura di G. Preti, Milano, Minuziano, 1954. In questa nostra ristampa parziale ci siamo attenuti, naturalmente, alla edizione romana del 1765.

Le postille di A. R. MENGS al *Saggio* si leggono nelle *Opere pubblicate dal cavaliere G. N. d'Azara, corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Milano, Silvestri, 1836, I, pp. 236-42. I cenni di A. C. SULZER sono nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Wiedmann, 1792-1794, IV, pp. 312-3; B. CROCE si è occupato due volte del *Saggio*: nell'*Estetica*, Bari, Laterza, 1946[8], pp. 299-300; e nei *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949[4], pp. 394-400; G. NATALI nella Nota finale alla sua edizione citata, utile soprattutto per le notizie biografiche e bibliografiche, e che riproduce sostanzialmente il saggio già pubblicato col titolo *Il «brutto autore del Bello»*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», LXXXVI (1925), pp. 397-400, e poi nel volume *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino, S.T.E.N., 1926[2]; G. PRETI nella Introduzione alla sua edizione pure citata; A. CARACCIOLO in una recensione di questa edizione pubblicata in «Giornale di metafisica», III (1948), pp. 264-8, e ristampata nel volume *Scritti di estetica*, Brescia, Vannini, 1949. Si vedano inoltre i cenni equilibrati di G. DE RUGGIERO, *Storia della filosofia*, P. IV; *La filosofia moderna*, III, *Da Vico a Kant*, Bari, Laterza, 1952[4], pp. 102-3; e di R. WELLEK, *Storia della critica moderna. Dall'Illuminismo al Romanticismo* (traduzione italiana di A. Lombardo), Bologna, Società editrice «Il Mulino», 1958, p. 149.

II

Idea dell'opera.[1]

Prima però che incominciate a ponderare ciò che la buona volontà di servirvi nella solitudine di Grotta Ferrata mi suggerisce, vi priego vogliate riflettere non avere inteso io far qui un compìto trattato intorno la bellezza, non solo per iscansare la fatica, la quale grave anzi che no riuscita sarebbemi, ma per non oltrepassare i limiti della vostra domanda. Dovrete ancora prendere in buona parte la negligenza dello stile di cui espressamente usai per la dolce memoria, che viva mi rimane, della cortese umanità vostra. Né sorpreso rimarrete se non osservate un certo studiato metodo; ma un'analisi semplicissima di quelle nozioni che condur possono a sviluppare la complicatissima idea della bellezza alla vostra ingenua[2] arte specialmente spettante. Da queste, bene intese ch'elleno sieno, nascer vedrete la definizione di quello[3] mi richiedeste. Giovami ultimamente avvertirvi, nominarsi da me in questo scritto spesse volte l'amor proprio, per il quale niente altro intender voglio se non se quell'assortimento d'idee piacevoli o utili, che il proprio interesse a cadaun uomo ha formato, il quale poi passato in abito si erige giudice di tutto ciò che all'anima si presenta, non potendosi a questa offerire oggetto veruno il quale non abbia qualche rapporto o col nostro stato, o colle nostre passioni, o colle nostre opinioni. Esatto giudice poi sarà l'amor proprio di que' spiriti ben nati, i quali, amici del vero, animati da un nobile ardire, senza esser punto caparbi, conservano la loro anima in una certa sospensione, la quale dia sempre l'adito alla verità, e mai cessi di depurare le antiche idee da ogni qualunque siasi pregiudizio.

1. Nel § 1 l'autore, rivolgendosi al Mengs, ricorda come da lui gli sia venuta l'esortazione a scrivere il presente saggio. 2. *ingenua*: nobile. Allude alla pittura, l'arte esercitata dal Mengs. 3. *quello*: quello che.

III

Definizione della bellezza.

Per accommodarmi alla costumanza che praticasi, incomincerò questo mio ragionamento colla definizione della bellezza; la quale a mio avviso è quella modificazione inerente all'oggetto osservato, che con infallibile caratteristica, quale il medesimo apparir deve allo intelletto che compiacesi in riguardarlo, tale glielo presenta.[1] Farò costare,[2] che il diletto della bellezza occasionato ha la sua radice nell'amor proprio,[3] il quale in una tal qual maniera padre di quella proclività, che per la bellezza abbiamo, possiamo chiamare; essendo che l'anima sdegna essere prodiga di encomi verso quegli oggetti che il menomo incommodo recar le possono. Tutto ciò ch'ella a primo aspetto non percepisce adequatamente, anzi che encomiarlo, lo vitupera. Perché l'amor proprio è certo di andar meno al di sotto pronunziandolo brutto. E siccome la idea di Bello è presa dall'associazione di quell'idee che favorevoli e parziali alle grate sensazioni nostre giudichiamo, perciò non sarà possibile che l'anima s'induca a dare il titolo di bello a quella cosa che per difetto di propria caratteristica o d'ignoranza[4] pone in qualche dubbio il di lei amor proprio. Questo egli è il fonte del timore che abbiamo di non ingannarci, e cresce in proporzione della dubbiezza in cui l'anima è situata per mancanza della caratteristica sopraenunciata. Né a voi strana apparisca la novità che vi reco intorno la origine della bellezza, perché, se a fondo esaminerete la inesauribile passione

1. *la quale . . . presenta*: è la definizione che verrà citata dal Sulzer nell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* (vedi la bibliografia), e che di qui passerà nelle varie storie dell'estetica. Il Mengs postillando questa definizione osserva: «è troppo ristretta, riguardando solamente gli oggetti visibili. Dunque tratta al più delle cose belle, non della bellezza» (cfr. postilla 2, in *Opere*, ed. cit., I, p. 237). 2. *costare*: constare. 3. *il diletto . . . proprio*: a questa affermazione si riferisce certamente la postilla 3 del Mengs: «Sarebbe necessario distinguere il Bello dal piacevole, mentre ancor questo resta approvato dall'amor proprio. L'amor proprio non può mai essere origine della bellezza, che è una qualità aderente all'oggetto bello e non qualità di chi l'ammira. Esso non è altro che quel che io chiamo giudizio relativo a noi medesimi, e che è inseparabile in noi» (cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 237). 4. *d'ignoranza*: così ha l'edizione 1765: probabilmente nella stampa è saltata qualche parola. In ogni caso si dovrà intendere: per l'ignoranza in cui l'anima si trova rispetto alla cosa.

dell'amor proprio, la troverete prima motrice di tutte le azioni che riguardano non solamente la macchina, ma ancora lo spirito. Dalle quali cose chiaramente addivenir vedrete che quanto più l'artefice avrà abilità d'interessare questa passione con sicurezza, in modo che scorga chiaramente ciò che da lui si è voluto esprimere, tanto più pregevole dovrà essere stimato.[1]

XI

Gli uomini han formato una norma di bellezza.

Senza per ora molto diffondermi nelle altre cause produttrici la bellezza, conviene che vi avverta della non mai abbastanza conosciuta forza dell'amor proprio.[2] Questo, che in ogni nostra azione vuole in qualunque siasi modo entrare, si è tanto con noi addimesticato, che senza stare all'erta non ci accorgiamo esser egli il primo agente in quasi tutti i nostri giudizi; ma facile oltre modo si rende, a chi all'analisi delle operazioni dell'anima è mediocremente accostumato, il veder qual posto in ogni una di esse egli occupi. Voi, che colla vostra penetrativa assottigliata mai sempre in serie meditazioni siete oltre modo pratico delle medesime, non arete punto difficoltà di meco convenire in questa opinione, e con agevolezza il comprenderete. Ora gli uomini, o questi siano dotti o idioti, riflettendo cadauno a suo modo sopra la varietà, la semplicità, l'ordine e sopra i vari rapporti di queste qualità, per proprio comodo cercano ridurre queste medesime idee ad una idea comune, la quale serva loro di sesto o di norma; ed addattando questa agli oggetti individui, ove veggono la medesima loro convenire, da questa convenienza n'esperimentano piacere, sì perché

1. Tralascio i § IV-X, nei quali lo Spalletti, dopo aver accennato come l'arte, sotto la spinta dell'amor proprio, sia nata e si sia sviluppata verso forme sempre più raffinate e complesse, chiarisce che il corpo umano è la fonte di tutte le norme della bellezza, le quali consistono nella varietà, nell'unità, nell'ordine (simmetria e armonia) e nella semplicità. 2. *conviene . . . proprio*: a questa affermazione, e al ragionamento che segue, deve riferirsi la postilla 11 del Mengs: «l'amor proprio solamente può entrare nelle cose relative ad un uomo o ad un altro in particolare; ma l'idea della bellezza nasce in noi quando crediamo che la cosa che noi ammiriamo sia tale che tutti gli uomini debbano convenire a lodarla; poiché non nasce dal semplice piacere che ci dà, ma dalla conoscenza della perfezione dell'oggetto da noi creduto mezzo convincente per essere da tutti lodato» (cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 239).

la norma che a questi si accomoda, è oggetto di piacere, sì perché per mezzo di questa accrescono le loro cognizioni, sì perché sembra loro che ciò che per via di questa bello dicono, sia loro mercé ammesso nella classe del Bello; e questo piacere è tanto, che tutti gli altri supera, perché loro sembra essere tutto lor proprio, siccome quello che non dipende immediatamente da' sensi, ma è parto della lor mente, che, per l'associazione di quelle idee piacevoli di sopra riferite, ha formato il sesto che alla cosa, che bella dichiara, addatta.

XII

Questa norma in sostanza poco variabile.[1]

E siccome questa norma ha per base la varietà, l'ordine, la semplicità, e queste la macchina del nostro corpo ed i pretti prodotti della natura, le quali cose tutte essendo eternamente costanti, di poche sostanziali differenze sarà la medesima suscettibile, in maniera che, allora quando un artefice forma una cosa, la quale abbia seco una infallibile caratteristica come nel prototipo si osserva, bella quella data cosa senza esitare dichiariamo, e per bella in realtà, da tutti coloro che intendenti in questo genere si reputano, viene apprezzata, senza molto interessarci se ciò che si esprime dall'artefice sia una cosa piacevole o disaggradevole,[2] perché l'anima non è allora occupata se non se alla considerazione della industria dello artefice, il quale ha saputo così profondamente

1. *Questa ... variabile*: a questo paragrafo risponde la postilla 12 del Mengs: «Non è altrimenti vero che la norma della bellezza sia poco variabile; mentre sono infiniti i caratteri, anche limitandomi alla sola figura umana; e più ancora i modi con cui li rappresentiamo sotto diversa vista, in diverse passioni ed accidenti» (cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 239). Questa postilla è stata ricordata dal Caracciolo (nell'articolo citato) a provare come il Mengs stesso nell'ammissione del caratteristico vada più oltre dello Spalletti. A me sembra piuttosto che il «pittore filosofo» intenda soprattutto mostrare l'assurdità di una derivazione della norma della bellezza, che è per lui «assoluta» (cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 240), dall'«amor proprio» che è di necessità, a suo giudizio, individuale e particolare. 2. *senza ... disaggradevole*: cfr. la postilla 13 del Mengs: «la bellezza disaggradevole appartiene all'opera, e non al soggetto: ed è quasi abuso il chiamare bella una tal opera, non essendo, a parer mio, degno del nome di bello se non che il nobile e il grato, quando ci viene presentato ai sensi sotto l'aspetto più semplice, e conseguentemente più chiaro al nostro intelletto» (cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 239).

studiar la natura, che, penetrato ove questa ha riposto quelle date qualità esterne, colle quali le cose si distinguono le une dalle altre senza confonderle né pur con le simili, francamente poté esser sicuro che lo spettatore della propria opera avrebbe veramente da se medesimo per la forza della caratteristica espressavi penetrato quello[1] egli aveva in animo mentre l'opera formava; la quale per scopo aveva un oggetto che a se medesimo piacevole sembrava, ed il quale, espresso che fosse stato colla sua infallibile caratteristica, la norma, che a questo gli uomini erano usi addattare, tale lo avrebbe infallantemente ritrovato.

XIII

Caratteristica, e suo vantaggio.

La caratteristica, per la quale una cosa differisce dall'altra in maniera che non possiamo né pur per una simile ingannarci, è quella la quale ci fa formare le varie idee de' varii oggetti che nella natura osserviamo, dalle quali i vari nomi furono necessariamente originati, e per mezzo di questi aumentate le lingue e dilatati i confini della erudizione; onde è che colui a cui più oggetti sono noti, più erudito è stimato, e colui che in un medesimo oggetto più differenze e più rapporti con un terzo conosce, più arguto e perspicace sarà con lodi dichiarato, e quello che la vera genuina caratteristica di una data cosa saprà rappresentare, per abilissimo osservatore della natura sarà senza fallo reputato in qualunque occasione ciò accada, e sarà in facoltà del medesimo l'eccitare negli animi di chi più lui piace que' medesimi affetti che la natura produr saprebbe, perché sono al medesimo, per modo di esprimermi, noti que' tasti i quali, toccati che siano, infallantemente rendono quel dato tono, per ottenere il quale sa che la natura abbisogna del mesto e dell'allegro, ed egli caratterizza in maniera la malinconia e l'allegrezza, che sicuro è del successo.

1. *quello*: quello che.

XIV

Di questo medesimo si sono serviti i poeti e gli oratori.

E questo è l'unico mezzo per cui[1] i diligenti artefici delle prose e delli versi allora quando han voluto eccitare ne' loro uditori il pianto o le risa, l'allegrezza o la tristezza, l'amore o l'odio, etc., essersi serviti si fa assai manifesto a chi all'analisi delle loro composizioni con purgato occhio può attendere. Né difficil troppo riescirebbe il recarne esempi nelle tragedie e nelle orazioni di eccellenti autori, se la materia propostami lo richiedesse, e se agli idioti indrizzassi io il mio ragionamento. Gli epiloghi delli discorsi di Cicerone possono in questo genere servire per prova esuberante della mia asserzione. Chiunque alla lettura di questi attende, e nella mente dell'oratore si interna, non può fare a meno di non sentire in se medesimo commozione, e confessar conviene aver Tullio il maggior suo merito in questa parte del discorso.

XV

Perché le cose tetre e melanconiche ci piacciono.

Se si vorrà poi osservare perché noi in simili casi con tanto piacere assistiamo a chi di pianto ci è cagione, oltre al dire che la nostra fantasia, allorché incomincia all'essere dalla recita agitata, si dispone facilmente a qualsivoglia impressione; oltre il considerare ch'ella a cagion dell'amor proprio riflette la possibilità di que' medesimi accidenti in se stessa, e si fa per questa ragione inchinevole alla compassione verso gli afflitti, all'ira, all'odio, alla vendetta verso l'affligente;[2] oltre le varie altre ragioni che da altri su di ciò si adducono, si ha a mio avviso per potissima[3] a reputare la caratteristica infallibile che l'oratore ha saputo addurre dell'ambizione, dell'avarizia, della crudeltà, etc. di colui contra il quale studiasi commovere il popolo, e l'avere saputo animar la medesima con de' tratti vivi, collocando ogni qualunque servibile circostanza al suo lume, ed accompagnando la esposizione di sì fatte cose

1. *per cui*: si dovrà intendere «di cui»; il Natali corregge senz'altro *per* in «di». 2. *il considerare . . . l'affligente*: concetto caratteristico della cosiddetta «estetica della simpatia», elaborata dal pensiero empiristico inglese, e in particolare dal Burke. 3. *potissima*: preferibile fra tutte.

con la forza della espressione e l'armoniosa cadenza de' numeri oratorii. È troppo naturale che gli uomini, ogni volta che si avvegghino della crudeltà di Licaone,[1] l'odino, della cortese umanità di Tito, lo amino; consiste dunque l'arte del dicitore a dare tale caratteristica alle azioni dell'uno e dell'altro, che in questo la cortesia, in quello la inumanità apparisca: quando a ciò è giunto, è sicuro dell'effetto. L'anima di chi ascolta agitata dalle idee degli oggetti che il dicitore le rappresenta, e le passioni che già destate sono tutte in attenzione di quello,[2] l'amor proprio determinerà,[3] trovandosi da questo la verità della quale unicamente va in traccia, non solamente per lo interesse che può avere per lo accusato, ma per la tema che l'arte del dicitore non inganni se medesimo e se ne beffi, accorgendosi di essere al sicuro di que' mali per i quali la fantasia palpitava, gode[4] di avere accresciuto le proprie cognizioni, le quali in simili casi potranno a lei servire di scudo per guardarsi in sì fatte ricorrenze; e l'anima si lusinga esser forsi ella la prima che ha saputo internarsi nella mente di chi diceva, e penetrare più addentro quello[5] ha voluto l'oratore esprimere: onde, bandito ogni timore, e non ricordandosi troppo della tristezza in cui per qualche momento si trovò situata, sicura, per la caratteristica che ha discoperta, di non poter essere delusa, discaccia ogni pensiero malinconico, e così trionfa il piacere, che, come dal fin qui detto si ricava, ha per vera sorgente la caratteristica che la verità discopre. Onde è che, s'io riguardo una tavola ove maravigliosamente rappresentato sia l'avoltoio che rode le viscere a Prometeo: questo spettacolo ecciterà in me primieramente il piacere che nascer deve dalla caratteristica esprimente Prometeo e l'avoltoio, il quale tanto più si aumenterà, quanto meglio sarà espresso sul volto del paziente il dolore, quanto più acconcia sarà la di lui giacitura, quanto più al vivo espresso sarà il di lui petto dagli artigli e dal rostro della bestia squarciato, quanto più ingorda apparirà l'avidità della medesima di satollarsi delle viscere del meschino; ma questi tali oggetti non potendo fare di manco d'introdurre dentro di me delle idee di amarezza, quanto più queste si aumentano, tanto più

1. *Licaone*: mitico re dell'Arcadia, che mandava a morte tutti gli stranieri che passavano nel suo regno: per punizione fu trasformato da Giove in lupo. 2. *tutte in attenzione di quello*: essendo tutte attente al dicitore. 3. *l'amor proprio determinerà*: l'anima susciterà, porrà in azione l'amor proprio. 4. *gode*: il soggetto è ancora l'*anima*. 5. *quello*: quello che.

la tavola mi piace; non perché diletto riceva l'anima dalla tristezza, ma perché si avvede che senza questo lo spettacolo sarebbe lontano dalla verità, e si compiace che somiglianti effetti in sé si producano, perché per parto della verità li riconosce: ed essendole vietato di trasportarsi sul Caucaso, e là contemplare il figliuolo di Giapeto tra gli orrori de' scogli, gode che se le presenti una occasione la quale le dia idea di una cosa così lontana, e senza il menomo suo incomodo si compiace contemplare qui quello che in sì lontani paesi sensazione a questa similissima le recherebbe. Ed ecco perché noi prendiamo piacere delle cose tetre e melanconiche, ed ecco che più che altrove qui l'amor proprio trionfa.

XVI

Una serie continua di taciti sillogismi è la guida dell'anima.

Piacquemi sempre mai quella frase di cui usa Wolfio[1] per spiegare i diversi stati dell'anima: crede egli che una continua serie di taciti sillogismi sia la guida della medesima. A misura dunque che le cognizioni si aumentano, ed a proporzione dello ingegno che serve per addattar quelle alla combinazione, alla separazione, alla somiglianza, etc., cresce il numero de' sillogismi, e cresce per conseguenza necessaria la cognizione di quell'oggetto su cui cadono i sillogismi. E se è vero che, più questo numero cresce, più l'anima ragiona, e più ch'ella ragiona, più gode, perché più sente la propria forza, e più vedesi al di sopra degli altri, ne verrà in conseguenza che nella proposta tavola di Prometeo io, che sono inteso di tutto il fatto di questo miserabile, maggior numero di sillogismi tesserò di Tizio, il quale non sa altro che l'avoltoio mangia il fegato a Prometeo per comando di Giove. Onde è che Tizio s'immaginerà forsi che Prometeo sia colpevole, e che meritamente soffra, che sia sul punto di spirare, e di finire così il tormento in cui è situato, che la bestia satolla sen voli altrove, e per queste cause non potrà egli esperimentare che pochi

1. *Wolfio*: la frase, se ho ben visto, non si trova nelle opere del Wolf; ma per il concetto cfr. la *Psicologia empirica*, § 465 e 482-3 (ed. Veronae, Ramazzini, 1736, pp. 220 e 227-8). Il concetto del Wolf richiama a sua volta, come ha notato il Croce, il συλλογίζεσθαι di Aristotele, *Poet.*, IV, 1448 b, 16.

gradi di compassione, non avrà principio di gratitudine, ignorando che per cagion nostra Prometeo è martorizzato; non avrà odio contro il Fato, che gli ha fabbricati i ceppi e le manette adamantine, contra Vulcano, che ha avuto la crudeltà di porlo in sì dolorosa situazione, contra Giove medesimo, che lo ha condannato per mera gelosia. Dal che s'induce che io, facendo a questo modo un numero maggiore di sillogismi, verrò a ragionare più di Tizio, il quale per difetto d'idee non può in sì fatta maniera argomentare, e più di esso mi compiacerò dell'abilità dell'artefice, che nella tavola ha leggiadramente accennato queste circostanze compassionevoli.

XVII

La bellezza somministra all'anima campo di ragionare, e per conseguenza di sentir piacere.

Quando poi l'anima è, o crede essere nella situazione che le conviene o si persuade convenirle, cioè conosce qualche sua perfezione, o vera o apparente ch'ella sia, la quale altro non è che il sentimento alla natura nostra più confacente, il ragionare cioè, non può non godere. Ed ecco finalmente scoperta la vera origine del piacere che in noi desta la bellezza: somministrando questa all'anima somiglianze, ordine, proporzioni, armonie, varietà, somministrale un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e a questo modo ragionando si compiacerà di se medesima, e di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione.

XVIII

Il corpo umano è la più bella delle produzioni a noi note.

Da questa teoria si deduce che la quotidiana esperienza e le frequentissime osservazioni che abbiamo campo di fare sopra il corpo umano, raffinandone le idee e moltiplicandone i sillogismi, han fatto agevolmente scorger le convenienze di tutte le parti agli usi a' quali sono dirette, l'ordine, la simmetria, i rapporti, le proporzioni che queste fra di loro hanno; e da ciò è stato originato il considerare il corpo umano come la più bella delle produzioni a noi note, perché dalla considerazione di questo più che di qua-

lunque altro oggetto l'anima maggior piacere esperimenta. Imperocché appena incominciano a sbocciare nella nostr'anima le idee, che[1] noi ancor fanciulli ci prendiamo grandissima cura di analizzarle, di rapportarle, di combinarle; ed appena all'anima si rappresenta un oggetto, che questa per la forza dell'amor proprio si affatica a formarne giudicio. A misura poi che in questa le idee si aumentano, si aumenta ancora lo stimolo di ordinare le medesime, di separarle, di unirle, di distinguere l'analogia che han le une con le altre; onde è che minutamente ne osserviamo le convenienze per poterne più sicuramente giudicare, e più pienamente esperimentare diletto. Trovandoci poi attorniati per ogni dove da oggetti in cui le idee di ordine, di simmetria, di proporzione sono ripetute per così dire all'infinito, e non potendo fare un passo senza incontrarci in qualche produzione la quale, considerata che sia, risveglia immediatamente in noi le medesime, e sapendo che queste sono state tenute in alta stima da' nostri maggiori, rimirando che le opere meravigliosamente da quelli formate con le medesime in tutto[2] concordano, ed i marmi e le carte ed i muri ci fan sicura testimonianza che il pensare degli antichi artefici e di coloro a' quali le opere de' medesimi avevano a piacere, non era punto differente dalle nozioni poco sopra accennate, in maniera che in ogni instante, da tutte le parti, tutto ciò che accade in noi, tutto ciò che accade fuori di noi, tutto ciò che sappiamo sossistere già sono molti secoli, tutto ciò che la industria, la riflessione, le scoperte de' contemporanei han saputo dalla natura ottenere, in niente altro consiste che nell'inculcarci le idee dell'ordine, della convenienza, della simmetria, etc., abbiamo con sicurezza conchiuso: dunque l'uomo è la più bella opera che nella natura apparisca. Perché siccome la idea di bellezza è origine di piacere, e quella allora più fa di se stessa luminosa pompa quando più le sopraccennate qualità di ordine, etc. si manifestano; trovando noi che nell'uomo più che altrove le medesime signoreggiono, l'uomo bellissimo dichiariamo; e dalla forma della di lui macchina ordinata, proporzionata, etc. come la scorgiamo, prendiamo motivo di creare colla nostra immaginativa delle opere le quali, avvegnaché in nulla a quelle sembrino somigliarsi, conservando però la medesima simmetria e le medesime proporzioni, belle le repu-

1. *che*: ecco che. Il Natali invece sopprime questa parola. 2. *tutto*: così correggo, seguendo il Natali, «tutte», che compare nell'edizione 1765.

tiamo; e per belle si hanno a considerare, perché la norma che alla umana macchina si adatta, convenir de'[1] anche alle produzioni dell'arte.

XIX

Il piacere originato dalla bellezza è piacere intellettuale.

E chi a dentro più penetra, dalle cose fin qui dette deriva che il piacere in noi cagionato dal Bello è piacere intellettuale, onde la bellezza conosciuta è propriamente necessaria cagione di piacere. In modo che niente mi meraviglierò io, se una tavola bellissima in sé per le proprietà sopra enunciate non ecciterà in alcuni piacere, perché questi, non avendo cognizione veruna del prototipo in quella espresso, o non avendo un adequato assortimento di quelle idee che testé dicemmo essere i fonti della bellezza, non possono essere guidati a gustarne le perfezioni; che se a questi sarà il medesimo additato, o quelle sviluppate, la tavola potrà loro servire di mezzo a formare taciti sillogismi, a ragionare, a godere, e, rimossa l'ammirazione che la loro anima inefficacemente occupava, le passioni incominceranno ad agire, e seguiranno quegli effetti che di sopra dichiarammo.[2]

XXXIV

La verità oggetto della bellezza.

Le cose fin qui esposte spero atte siano a persuadere che la verità in genere, acconciatamente resa dall'artefice, è l'oggetto della bellezza in genere. Quando l'anima trova quelle caratteristiche

1. *de'*: deve. 2. Tralascio i § XX-XXXIII, nei quali l'autore esamina la «tanto agitata questione della bellezza assoluta e relativa», questione che egli cerca di risolvere dimostrando (forse sulla scorta dello Hume) come la maggior parte degli uomini sia in realtà d'accordo sui canoni essenziali della bellezza, in quanto fondati sul corpo umano. Si pone egli stesso l'obiezione che i Cinesi o degli ipotetici abitatori di Giove, diversamente conformati da noi, possano avere un diverso Bello assoluto, ugualmente legittimo, e sembra per un momento inclinare (come ha osservato il Preti) ad una soluzione che ammetta l'unicità «formale» del concetto di bellezza nella variabilità del suo «contenuto». Ma poi ritorna a fondare la norma del Bello assoluto sull'autorità del maggior numero; indicando poi e analizzando partitamente, come sorgenti dei falsi giudizi, la somiglianza, la prevenzione, l'educazione, il gusto dominante, l'amor proprio, il capriccio.

le quali a ciò che rappresentar si pretende, intieramente convengono, bella quell'opera reputa. Anzi nelle medesime opere di natura, s'ella riguarda un uomo benissimo proporzionato con un bellissimo volto di donna, il quale dubbiosa la rende se uomo o donna il soggetto in cui trovasi deve dichiarare,[1] brutto anzi che no quell'uomo reputa, per deficienza della caratteristica della verità. E quello[2] si dice del Bello naturale, molto più ha luogo nel Bello artificiale. La verità poi essendo unica ed invariabile per tutti quelli che discoprire la possono, si modifica diversamente a seconda delle disposizioni che nello spirito di chi la vuole rappresentare si scontrano, in quella guisa appunto che l'acqua rende que' colori de' corpi che sottoposti le vengono. I grandi autori, stabilita con precisione la vera caratteristica di ciò che rappresentare vogliono, si studiano che questa dèsti immediatamente nella fantasia de' riguardanti l'idea della medesima cosa: lo che eseguito, sono già sicuri della bellezza della propria opera; la quale acciò vie più d'impressione piacevole susciti, la coadiuvano con la varietà, che all'unità obbedisca, con l'ordine, colla simmetria, etc. Ed in questa guisa prende la tela pitturata un'aria singolare, la quale senza tradire la verità spesse volte la supera; e questo fare caratterizza la sublimità del talento dell'autore, e noi rimanghiamo soprafatti, perché in que' pochi tratti scorgiamo la realtà di quella cosa che rappresentar si è voluta, dotata di quelle modificazioni di cui piacque all'autore dotarla, onde, a seconda de' soggetti, ed il giusto modo di pensare si ammira, e la proprietà della giacitura, ed il giudicioso partimento delle figure, e la naturalezza de' colori, e la diversità delle passioni che diversamente affette render devono le figure componenti quel quadro, talché da queste[3] si scorgono nell'autore idee luminose di uno spirito facile e profondo, di una immaginativa ridente, di un ingegno elevato nel rappresentare le cose che niente hanno di comune, abbenché tutte siano naturali.

1. *un uomo . . . dichiarare*: come ha notato il Caracciolo (articolo citato), questo esempio è già nelle *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* del Mengs, pubblicate in tedesco nel 1765 (e cfr. *Opere*, ed. cit., I, p. 100). 2. *quello*: quello che. 3. *queste*: modificazioni.

XXXV

Il pittore eccellente deve mostrare di quanta perfezione è suscettibile la natura.

Deve dunque il pittore eccellente procurare non solo di rendere quella verità che nella natura si osserva, ma ancora quella che nella natura senza lei contradire è possibile, superare, cioè, quello che dalla medesima volgarmente si fa, ed adequar quello che miracolo e stupore della natura si appella. Questo è quanto dimostrare per mezzo dell'arte tutta quella perfezione di bellezza che la natura suol dimostrare appena fra mille. Perché difficilissima cosa in pratica si è conosciuta il trovare un corpo talmente bello, che non manchi in alcuna delle sue parti: onde abbiamo che Zeusi, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, volle veder nude cinque fanciulle, le più belle che colà fossero, e togliendo quella parte bella da una, che all'altra mancava, ridusse la sua Elena a tanta perfezione, che ancor ne resta viva la fama.[1] E quivi ha molta parte il gusto naturale, di cui qui appresso ragionaremo.

XXXVI

Il colorito.

Avendo considerato fin ad ora quello che propriamente costituisce la bellezza, ragion vuole che si osservino ancora gli accidenti che accrescono o diminuiscono il pregio della medesima. E qui prima di tutti ci si fa innanzi il colore, da cui dipende moltissimo il risalto di un corpo bello; perché, quantunque la caratteristica che mi rappresenta una verginella che va a marito, debba in se medesima contenere la verità del colorito come quella delle forme, pure, siccome si può sul maggiore o minor colorito impunemente variare, quando tutti i casi possibili non ecceda, per questo si ha ad avere moltissima circospezione intorno la proprietà del medesimo, l'impasto del quale dipende dal gusto naturale, non potendosi dare certe regole su quelle cose che ancor variate

1. *Zeusi . . . fama*: questo celebre esempio, infinite volte ripetuto dagli estetici intellettualistici di ogni tempo, e anche dal Winckelmann (cfr. *Opere*, II, traduzione italiana, Prato, Giachetti, 1830, p. 289), risale a Cicerone, *De inv.*, II, 1-2.

belle ci compariscono; non essendovi ancor stato alcuno che ritrovate abbi difettose le maniere de' coloriti di Raffaello, di Tiziano, del grazioso Correggio, abbenché queste differentissime tra di loro apparischino.

XXXVII

La grazia.

Si ha con somma cautela a disporre ciascheduna figura e parte di essa; si ha a procurare di rappresentare giovani svelti e gagliardi, perché l'agilità e la robustezza indicano il corpo lontano dagli artigli della morte e presto ad eseguire quello[1] abbisognar può; qualità, che ci conciliano immediatamente l'amore, e le contrarie a queste suscitano immediatamente l'aversione, potendo di malavoglia soffrire in nostra compagnia uno, dal quale niun beneficio sperar possiamo, se bisogno si presentasse. E consister queste qualità già grandi autori osservarono ne' piegamenti e ne' torcimenti e nella mescolanza di questi; i quali, se saranno accompagnati da un certo trasparente,[2] che indica la conformità a' moti interiori cagionati dagli affetti dell'anima, aggraziati compariranno; la quale prerogativa di quanta importanza sia, chi è fortunato possessore del gusto naturale, tanto facilmente lo intende, quanto difficilmente spiegar si potrebbe. I rozzi ancora esperimentano gli effetti della grazia, restando spesso incantati dalla forza della medesima, ancorché questa si trovi su de' volti di lineamenti poco vantaggiosi, lusingandosi lo spettatore di leggere nella persona aggraziata con maggior facilità i nascosi sensi dell'animo: onde con ragion invalse il proverbio: «val più la grazia, che la bellezza». Avvertimento grandissimo per i maestri della pittura, i quali non si ponghino in capo di dover troppe lodi riscuotere, perché rappresentato hanno in una tela una bella figura, se animata non l'avranno con la grazia. E torto alcuno loro non farsi, apparisce dalla quotidiana esperienza che le conversazioni ci somministrano; se in queste Calliroe bellissima ritroviamo, ma di grazia non curante, e Cleopatra[3] di mediocre bellezza ornata, ma ripiena di veneri, di grazie e di lepori, Cleopatra veggiamo costantemente far le delizie della compagnia, perché sembraci che quello splen-

1. *quello*: quello che. 2. *trasparente*: efficacia allusiva. 3. *Calliroe* e *Cleopatra*: sono qui nomi fittizi di donne qualunque.

dore che ci lusinghiamo vedere dall'interno trasparire, con tanto sodisfacimento del nostro cuore ci s'insinua nell'anima, che forzati siamo a volger là il nostro desio.

XXXVIII

La venustà.

L'elegante accompagnamento di un'aria nobile e libera in tutte le nostre funzioni venustà è chiamata, e questa è il compimento della bellezza. Prerogativa, cui avaro il Ciel raro destina,[1] esigendo questa oltre l'intero magistero dell'arte il conoscere a fondo il carattere di ciaschedun di coloro che espressi esser devono, i pensamenti, il coraggio, il timore, le passioni tutte, ed in quali situazioni ed in quali gradi queste si trovassero nelle circostanze che su la tela si dipingono, e questa cognizione poi deve essere regolata dal buon gusto dell'artefice. In questo luogo dire qualche cosa potrebbesi della leggiadria, la quale consiste nelle mosse aggraziate della persona e delle sue parti: della dignità, che nell'aspetto pieno di vera nobiltà, di riverenza ed ammirazione[2] si ripone, della vaghezza, dell'aria e di altre qualità sì fatte, le quali poi poco o nulla differiscono dalle di sopra indicate, ed alle quali da alcuni le medesime denominazioni si danno. Ma perché il vostro perspicace talento sa ben da se medesimo comprenderle, io mi sparmierò la fatica di più a lungo parlarne, e solamente aggiungerò ancor due parole intorno il Grande.

XXXIX

Il Grande.

Per non lasciar sotto silenzio un'antica osservazione, si ha a sapere che la grandezza è stata dalla maggior parte de' Greci considerata come uno de' caratteri della bellezza. Imperocché, se un corpo fosse stato benissimo formato, e non fosse stato grande, non lo chiamava «bello» colui che con proprietà di termini parlava, ma ἄξιον, σύμμετρον, χαρίεν, «elegante, proporzionato, grazioso».

1. *cui . . . destina*: adattamento del verso del Petrarca, *Rime*, CCXIII, 1: «Grazie ch'a pochi il Ciel largo destina». 2. *di riverenza ed ammirazione*: di caratteri che suscitano riverenza e ammirazione.

E vediamo presso i medesimi che la grandezza sempre è una delle maggiori prerogative della persona di cui si parla. Xenofonte nel 3° della *Ciropedia*: «Altri inalzavano con lodi la di lui sapienza, altri la tolleranza, altri la soavità de' costumi, altri in fine la dignità e la grandezza».[1] E Lucrezio, de' greci studiosissimo imitatore, nel 4°: «Magna atque inmanis κατάπλεξις plenaque honore».[2] E Ovidio medesimo di Romolo: «Pulcher et humano maior».[3] Ed è confacente alla materia osservare la forza della parola greca: «κατάπλεξίς ἐστι φόβος ἐκ μεγάλης φαντασίας»,[4] «timore concepito da un certo aspetto venerabile, che si è presentato alla fantasia». Fidia fece la statua di Giove Olimpio in Pisa tanto grande, che il tempio non l'avrebbe contenuta, se l'avesse formata in piedi; sapeva egli quanta maestà e autorità a sé concilia la grandezza, onde per degnamente esprimere τὸ σέβασμα[5] di un tanto iddio, abborrendo le comunali forme, usò delle grandi. Il Grande dunque ha diritto di piacere alla nostra immaginazione, sia che il desiderio abituale e impaziente della felicità, che ci fa desiderare tutte le perfezioni, come modi per accrescere le medesime ci rende grati tutti gli oggetti grandi, la contemplazione de' quali sembra attribuire più d'estensione alla forza della nostra anima, più di elevazione alle nostre idee; o sia che per se stessi i grandi oggetti facciano sopra i nostri sensi una impressione più forte, più continua, più grata; sia in fine qualunque altra causa, noi proviamo che la vista soffre nelle fauci di una montagna, nel recinto di un alto muro, e gode per il contrario scorrere un vasto piano, stendendosi su la superficie de' mari, e perdendosi in un orizzonte indeterminato. Sembrami ormai tempo di recare in mezzo poche cose che al buon gusto appartengono, essendo esso a mio credere l'anima non solamente della pittura, ma di tutte le arti liberali, niuna affatto eccettuandone.

1. Traduce liberamente il passo seguente della *Ciropedia*, III, I, 41: ἔλεγον τοῦ Κύρου ὁ μέν τις τὴν σοφίαν, ὁ δὲ τὴν καρτερίαν, ὁ δὲ τὴν πραότητα, ὁ δέ τις καὶ τὸ κάλλος καὶ τὸ μέγεθος. 2. *De rerum nat.*, IV, 1163 («una [donna] grande ed enorme [diventa agli occhi dell'innamorato] un prodigio e piena di maestà»). Ma l'espressione lucreziana ha valore ironico. 3. *Fast.*, II, 503 («bello e più grande di un uomo normale»). 4. La definizione è tratta dalle *Expositiones* grammaticali (cfr. *Thesaurus linguae graecae*, s. v.). 5. τὸ σέβασμα: l'aspetto venerando.

XL

Il buon gusto è la voce dell'amor proprio, il quale è il giudice della bellezza.

Se la natura si manifestasse agli uomini nella possibile di lei perfezione in cadauno de' subietti che nel mondo aspettabile[1] si veggono, la semplice caratteristica di quelli farebbe tutto il difficile dell'arte. Ma siccome a chi diligentemente la osserva, sembra prendersi piacere di far trasparire tra mezzo mille mediocri tratti delle sue appariscenze uno o più che infinitamente maggior piacere ci reca degli altri tutti; pare che a questo modo abbia voluto scuotere la nostra pigrizia sollecitandola con il piacere che nelle di lei ricerche l'anima tutto dì trova, acciò si affatichi di scegliere que' tratti che ne' di lei prodotti più luminosi appariscono. La giudiziosa scelta di questi è appunto quella in cui a seconda delle circostanze consiste il gusto, il quale allora sarà perfetto, quando distinguer saprà il buono ed il cattivo, l'eccellente ed il mediocre, e i limiti di ciascheduna di queste proprietà saranno talmente a lui noti, che non vi sarà pericolo che li confonda. Gli uomini avendo con la propria industria inventato le belle arti che sodisfacessero ad una specie di bisogno che i medesimi si accorgevano avere di piacere; la somiglianza che queste colla natura aver dovevano, esigé un giudice, il quale approvasse le loro fatiche, allora quando queste facessero su di noi la medesima impressione che fa la natura istessa, e questo fu chiamato gusto. E siccome la fecondità dell'immaginazione degli uomini per mezzo di combinazioni, di rapporti, di attrazioni, può creare degli enti più perfetti, almeno in apparenza, di quelli[2] veggiamo comunemente dalla natura prodotti; quindi nacque che il gusto si stabilì nelle arti per inalzarle e perfezionarle, senza toglierle dalla naturalezza, ed a questo modo è avvenuto che alcune volte si trova il gusto più fino, più delicato e più perfetto nell'arte, di quello[3] sia nella medesima natura. Chi si sarebbe mai ideato che pochi tratti, i quali segnavano in una parete il contorno dell'ombra di un corpo umano, avessero a poter essere i semi donde sbocciasse un quadro di Apelle? E pure così è: uomini dotati di un felice talento a poco a poco hanno coltivato que' tratti, ne han scelto i principali, e con questi sonosi

1. *aspettabile*: visibile. 2. *quelli*: quelli che. 3. *quello*: quello che.

forzati formare la caratteristica di ciò che volevano esprimere. Talenti poi più penetranti con maggiori fatiche han corretto le altrui mancanze, ed han cercato approssimarsi quanto più loro è stato possibile alla naturalezza degli oggetti, e quando a questa meta son giunti, il gusto, che è la voce dell'amor proprio, il quale procura assiduamente il maggior piacere possibile, vi si è costituito giudice, ed ha esatto dagli artefici la perfezione nelle opere, acciocché il nostro cuore sia più soavemente solleticato dalle idee di oggetti di una certa perfezione, che da quelli i quali tutto dì è costumato vedere. Il gusto sembra interessato per il piacere del cuore. Le sensibilità di cui alcuno sarà stato dalla natura arricchito, potrà essere la misura del medesimo; e la società, in cui alcuno vive, sarà dell'istesso proporzionata cultura.

XLI

Bellezza che muove.

E qui giova distinguere la bellezza che appaga l'occhio per le proporzioni convenienti, per la naturalezza de' colori, per la caratteristica esprimente l'oggetto che l'autore ha inteso rappresentare, dalla bellezza che muove il cuore; questo non è punto tocco se non se dalle relazioni che gli oggetti espressi possono aver seco lui. Si può concepire la natura perfetta, come Platone ha concepita la sua repubblica, Cicerone il suo oratore, il Castiglioni il suo cortigiano. Or se un pittore rappresentasse un giovane come l'*Apollo di Belvedere*, o ancor più bello senza difetto veruno, o una donzella come la sopra lodata Elena di Zeusi, il cuore nostro sarebbe necessariamente interessato per le peregrine forme di bellezza che sentirebbe tutte adunate in una tela, la quale tanto piacere recherebbegli, quanto tutte queste belle qualità ognuna da sé sarebbero state atte recare.[1] Imperocché questa Elena al primo colpo di occhio ci mostra certi tratti che sono naturalissimi ed insieme capaci di fare impressione, i quali abbiamo piacere vederli messi in opera dall'autore; ne osserviamo poi degli altri, a' quali mai fatto avevamo riflessione, e questi ci piacciono ancora, perché naturali li riconosciamo, e per essere a questo modo egli stato più diligente indagatore della natura di quello[2] siamo stati noi, gli concepiamo

1. *recare*: a recare. 2. *quello*: quello che.

maggiore stima. Se poi con maggiore esattezza consideriamo questa opera, vi scorgeremo que' tratti i quali né pur possibili credevamo, e forzandoci la bellezza dell'opera a confessarli per naturali, non può fare a meno il cuore di non riempirsi di stima per Zeusi, il quale di nuove cognizioni lo ha arricchito, e lo ha renduto più cauto nell'osservazione degli altri oggetti, i quali a questo modo possono aumentare le proprie cognizioni; e non sentirsi nel medesimo momento trasportato a desiderare una cosa tanto peregrina, che di tanto piacere lo colma, e di cui tanto potrebbe insuperbire.

XLII

Conclusione dell'opera.

Chiunque a' principii testé dichiarati avrà prestato attenzione, con agevolezza dalli medesimi ritrarrà aver io proposto per fondamento della bellezza la verità, la quale deve esser renduta dalla caratteristica, che ha a modificare il soggetto ch'esprimer si vuole, nella quale l'amor proprio compiacesi, perché è sicuro dell'inganno.[1] Lusingomi aver io per il primo dall'amor proprio dedotto la bellezza, avendo dimostrato che in null'altro consiste se non se nell'associazione di piacevoli idee. Ho fatto vedere che noi abbiamo avuto sempre mai innanzi gli occhi l'umana macchina, come l'opera più bella, sopra la quale formato abbiamo la norma della bellezza. Ho esaminato la questione della bellezza assoluta e relativa, e mi sono dichiarato più tosto per la prima. Ho detto alcune cose intorno le idee della bellezza de' Cinesi, le quali non solo non si hanno a rimproverare, ma egualmente che noi meritano encomi nella di loro arte e diligenza. Dopo poi aver fatto vedere in che consiste la bellezza, dond'ella nasce, perché a noi piace, discendo a mostrare le ragioni per le quali il volgo reputa belle le cose che tali non sono; ed indicandone i motivi passo al magisterio dell'eccellente pittore, al quale sopra ogni altra cosa raccomando il buon gusto, come quello che le qualità più alla dipintura opportune in se stesso ordinariamente contiene.

Voi, che nella vostra ingenua arte eccellentissimo siete reputato, più di ogni altro giudice potete vedere quanto io con questi miei

1. *dell'inganno*: di non ingannarsi.

scritti abbia dato nel segno. Spero che questa mia cieca obbedienza a' vostri venerati comandamenti prestata, mi renderà degno della vostra grazia pregiabilissima, la quale desiderando, prego dal Cielo ogni prosperità a' vostri bene ordinati desiderii.

Di Grotta Ferrata, li 14 luglio 1764.

LUIGI LANZI

NOTA INTRODUTTIVA

Il paragone tra il Lanzi e il Tiraboschi, sollecitato dal Lanzi stesso nella Prefazione della sua opera maggiore, ripreso da molti studiosi e finalmente consacrato dal Croce, può ancora servire da utile avvio per la valutazione dell'autore della *Storia pittorica della Italia*. Che per molti aspetti della sua personalità e della sua opera egli debba essere accostato all'erudito bergamasco, non mi pare che si possa mettere in dubbio. Anzitutto per il suo temperamento di uomo, come avrebbe detto il Foscolo, «tardo» e «freddo», quasi esclusivamente dedito agli studi, alieno dall'impegnarsi, malgrado la sua appartenenza all'ordine gesuitico, in attività politico-religiose, e poco amante della polemica anche nello stesso campo scientifico. Nato a Treia, cittadina in provincia di Macerata, il 24 giugno 1732, da famiglia benestante, fu mandato ancora fanciullo nel collegio dei gesuiti di Fermo, dove cominciò a studiare e ad amare i classici greci e latini. Vestì l'abito dell'ordine nel 1749, a Roma; e qui, completata la sua istruzione sotto la guida del padre Raimondo Cunich, grecista e latinista famoso, e del padre Ruggero Giuseppe Boscovich, matematico e filosofo ma dotato anche di interessi letterari ed archeologici, e quindi compiuti i necessari studi di teologia e professati i voti solenni, fu scelto a sostituire il Cunich nell'insegnamento delle lettere greche e latine. Durante gli anni trascorsi a Roma non è improbabile che abbia conosciuto il Winckelmann, il Mengs, il Milizia, il Bottari e altri studiosi di antiquaria e di arti figurative; ma l'unica relazione significativa di cui parlino i biografi è la sua amicizia con Angelo Fabroni, allora canonico di Santa Maria in Trastevere: amicizia che, data l'avversione del prelato toscano per i gesuiti, può anche valere come documento della mancanza di faziosità e della relativa apertura mentale del Lanzi. Al Fabroni appunto egli dovette nel 1775 la chiamata a Firenze da parte del granduca Pietro Leopoldo, il quale lo nominò aiutante antiquario della Galleria degli Uffizi. Che questo incarico apparisse al Lanzi una sistemazione ideale, non meno di quanto lo fosse l'ufficio di bibliotecario dell'Estense per il Tiraboschi, è provato non solo dal fatto che egli non cercò mai di mutarlo con altro più onorevole o economicamente più vantaggioso, ma anche e più dalla circostanza che le sue

opere maggiori, dalla guida della galleria fiorentina (1782) al *Saggio di lingua etrusca* (1789), alle *Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi* (1789), alla *Storia pittorica della Italia* (1795-1809), prendono tutte, si può dire, l'avvio dalla sua attività di conservatore e ordinatore delle opere d'arte e dei monumenti di quella galleria. Solo la necessità di raccogliere materiale di prima mano per le tre ultime opere lo indusse a compiere alcuni lunghi viaggi fuori di Firenze: nel 1777-1778 e nel 1783-1784 in Toscana e a Roma per esplorare personalmente i monumenti etruschi; e nel 1793-1794 attraverso la Romagna, l'Emilia, il Veneto, il Friuli, il Piemonte, la Lombardia e la Liguria per osservare coi propri occhi le opere dei pittori di cui doveva trattare nella *Storia pittorica*. A Bassano, dove si era recato a curare la stampa della prima parte di questa opera, lo colse nel 1795 l'invasione francese. Non potendo o non volendo tornare in Toscana rimase nel Veneto, ospite di conventi e di amici e comunque disinteressandosi completamente di politica e invece dedicandosi, appena gli era possibile, ai suoi studi, fino al 1801, quando, essendosi ormai riassestata la situazione in Italia, si portò di nuovo a Firenze. Qui riprese con lena, malgrado le non buone condizioni di salute, il lavoro per l'ultima edizione della *Storia pittorica*, che ebbe la soddisfazione di vedere stampata nel 1809 (con un *Avvertimento* finale che inneggiava al «nuovo Alessandro, nel cui cospetto ammutolisce la terra»), pochi mesi prima della morte, avvenuta il 30 marzo 1810.

Ma, a parte le analogie biografiche, sono proprio alcuni caratteri dell'opera del Lanzi che inducono a pensare al Tiraboschi. Si è recentemente insistito su certe osservazioni e massime che si colgono nelle pagine lanziane, specie nel *Saggio di lingua etrusca* e nella *Storia pittorica*, e si è voluto scorgervi gli indizi di un interesse morale e di un gusto stilistico «protoromantici», e in particolare preludenti a quelli della prosa manzoniana. Ora, che nel valutare questa prosa vada calcolata l'eredità morale e stilistica del Settecento in genere, è ormai un concetto pacifico; ma mi sembra, con tutta la simpatia per il buon gesuita marchigiano, che si farebbe un torto troppo grosso al Manzoni coll'accostargli proprio il Lanzi; le cui «moralità» non oltrepassano, in genere, come quelle di un Tiraboschi, i confini di un onesto e conformistico buon senso, colorandosi se mai di qualche tocco di ecclesiastica malizia, ed animandosi solo quando insistono sulla cautela e sullo scrupolo

indispensabili alla ricerca scientifica; così come il suo stile, per quanto più sapientemente articolato nella sintassi e più vario nel lessico, si propone in definitiva lo scopo, che è anche quello del Tiraboschi, di una funzionale chiarezza e precisione: «un andamento giusto in definire, accorto in distinguere, sagace in riferire gli effetti alle vere lor cause, adatto al fine per cui si scrive» (*Storia pittorica della Italia*, II, p. 114). Né mi sembra che mutino ma anzi confermino questo giudizio i suoi *Opuscoli spirituali*, documenti senza dubbio di sincera pietà religiosa, ma insomma nelle idee, nella struttura e anche nello stile, semplice e decoroso ma grigio e monotono, difficilmente distinguibili dalla corrente letteratura devota del Settecento.

Ancora al Tiraboschi si pensa di fronte a certi atteggiamenti del Lanzi, che si potrebbero chiamare «nazionalistici», e su cui pure qualche studioso ha creduto di insistere. Si tratta infatti di un nazionalismo tutto accademico, privo di concreto contenuto politico, e che si risolve nella volontà di illustrare e difendere il primato culturale e artistico italiano: sia che egli sostenga nel *Saggio di lingua etrusca* la parentela di questa lingua col greco e soprattutto con il latino e gli altri antichi dialetti italici, sia che nella *Storia pittorica della Italia* indichi come primo oggetto dell'opera il proposito di «fornire una storia alla Italia, che interessa la sua gloria», una storia cioè di «quel ramo», la pittura, «in cui ella non ha rivali».

Senza dubbio più accentuati che nel Tiraboschi sono in lui gli interessi «filosofici», ma non tanto che per questo aspetto egli se ne distingua nettamente. L'oscillazione fra razionalismo ed empirismo, caratteristica della critica illuministica europea e specialmente italiana, non ha in lui nulla di problematico, ma si risolve in una pacifica e si direbbe inconsapevole alternanza delle due posizioni: come accade, ad esempio, nella Prefazione della *Storia pittorica*, dove l'autore dichiara che «il progresso delle arti dipende sempre da certe massime adottate universalmente dal secolo; secondo le quali opera il professore e giudica il pubblico», e pone quale secondo scopo della sua opera l'intento di «render comuni e accreditare le migliori massime»; ma, a distanza di poche pagine, afferma di volersi attenere al «giudizio del pubblico, ch'è il maestro più autorevole che abbia chiunque scrive» e alle valutazioni che «immediatamente vengono da' professori . . ., poiché d'ordina-

rio chi meglio fa meglio giudica» (*Storia pittorica della Italia*, I, pp. XXI, VII e XXXI). I principii generali della dottrina del «Bello ideale», simmetria, armonia, semplicità e simili, sono più volte espressamente richiamati nelle *Notizie* sulla scultura antica e nella *Storia pittorica*; e più particolarmente al Mengs (come è detto nelle *Notizie*, p. XXXVII) egli attinge lo schema del «corso» delle belle arti, del loro svolgimento cioè dal «rozzo» al «naturale e minuto», al «Bello ideale», ottenuto «con fare scelta del meglio, ritenendo un po' di secchezza», al «perfetto», che consiste nel «figurare ogni parte con verità e con ischiettezza, con carattere, con armonia», quindi al «facile», contraddistinto da una «disinvolta negligenza», e infine, per reazione, al «diligente» privo di originalità. Ma, come è stato del resto già osservato (Finzi), questi criteri appaiono piuttosto passivamente accettati che personalmente rimeditati. E quel che è più, tale passività teorica si riflette sul piano del gusto: dove senza dubbio prevale un orientamento tra classicistico e neoclassico, documentato sia dall'importanza che egli dà al disegno, alla costruzione equilibrata del quadro, alla semplicità, alla convenienza, e via dicendo, sia in particolare dalla preferenza per l'arte greca e rinascimentale, per Raffaello, per il Correggio, per i Carracci, e per contro dalle riserve sui primitivi e i quattrocenteschi, sui manieristi e naturalisti; ma non tanto che quell'orientamento e in genere il momento valutativo divengano (come per esempio nel Milizia) il centro vivo dell'attenzione del critico.

In realtà il punto su cui veramente si concentra questa attenzione è un altro: è quell'accertamento e ordinamento delle «verità di fatto», che è anche lo scopo primo, come a suo luogo si è indicato, del Tiraboschi. Ma bisogna chiarire subito che proprio in tale aspetto, nel quale sta il suo legame più evidente con lo studioso bergamasco, risiede anche la più profonda differenza del Lanzi rispetto al suo amico e confratello: poiché quella stessa volontà di precisazione e di classificazione delle verità positive, che nel primo si arresta in genere nell'ambito dei dati filologici e antiquari esterni, si trasforma nel secondo in un impegno strenuo di caratterizzazione obiettiva del fatto artistico, alla quale la ricerca filologica ed antiquaria viene in definitiva funzionalmente subordinata.

Su questa esigenza caratterizzante del Lanzi ha insistito per pri-

mo, come è noto, il Kallab, e poi, sulle orme di lui, lo Schlosser ed altri; ma, nell'entusiasmo della rivalutazione, essi sono trascorsi troppo oltre, fino a presentare lo studioso marchigiano come un anticipatore, in opposizione al Winckelmann, della critica storicistica e individualizzante del Romanticismo. Di fronte a interpretazioni di questo tipo, rimane validissimo un acuto e poco noto giudizio dell'Ugoni: «Placido per indole e freddo osservatore come egli era, poteva discernere le menome gradazioni nelle maniere de' pittori, le quali sfuggono all'anima che esalta nella contemplazione del sublime; e però accuratamente descrisse i diversi caratteri degli artisti: ma fu anche meno atto a ricevere e a trasfondere quelle forti impressioni, delle quali il secolo è avidissimo; e a mostrare quella correlazione che è tra il bello delle arti e i bisogni del cuore. La storia delle arti che singolarmente informansi dalla natura de' tempi, per quanto vi si usi diligenza nell'investigarne le origini e nel seguirne i procedimenti e le vicende, ove si scriva senza mai risalire alle cagioni morali di queste mutazioni, né si cerchi qual potere vi ebbero il carattere, i costumi, la religione e la politica, non potrà se non debolmente giovare all'arte, gradire a' contemporanei, e mirare al massimo scopo a cui debb'esser volta ogni opera, il perfezionamento della civiltà». Manca in effetto al Lanzi, non che il concetto romantico dell'arte come espressione integrale di una potente individualità umana, la fervida sensibilità (che è propria, per quanto limitata alla Grecia, di un Winckelmann) ai rapporti fra l'espressione artistica di un popolo e i suoi inconfondibili caratteri spirituali, e persino l'attenzione illuministica (così viva ad esempio in un Milizia) al contenuto civile delle opere figurative. Egli rimane ancora fermo ad una considerazione arcadica dell'arte come attività squisitamente tecnico-ornamentale, destinata a fornire un nobile e placido diletto, e su cui un impegno umano troppo risentito non potrebbe esercitare che un'influenza disturbatrice: «Questa bell'arte,» egli dice a proposito della mancanza di una vera e propria scuola di pittura nel guerriero Piemonte «figlia di una fantasia quieta, tranquilla, contemplatrice delle immagini più gioconde, teme non pur lo strepito, ma il sospetto dell'armi» (*Storia pittorica della Italia*, V, p. 357). In coerenza con questo punto di vista, egli non sente il bisogno di mettere in relazione i caratteri delle varie scuole pittoriche e il loro svolgimento attraverso i secoli con la storia civile e culturale dell'Italia e delle

sue regioni, o lo stile dei singoli pittori con la loro personalità morale. Né costituiscono vere prove in contrario, anche se è giusto non dimenticarle, certe notazioni per esempio sul rapporto tra il magistero dei fiorentini nel disegno e la loro «indole nazionale esatta e minuta»; tra lo «special talento per l'invenzione», il gusto di animare «con vive e nuove fantasie le istorie . . ., riempiendole di allegorie, e formandone spiritosi e ben intrecciati poemi» e «l'ingegno . . . svegliato e fervido» del popolo senese; tra l'inclinazione dei napoletani a quegli studi che «abbisognano di una fervida immaginazione e di un certo fuoco animatore» e «l'estro, la fantasia, la franchezza, . . . la velocità» che distinguono le opere dei pittori di quella regione; tra il «temperamento tutto placidezza» di Matteo Rosselli e la «correzione», la «imitazione del naturale», un «certo accordo e quiete nel tutto» che si ritrovano nei suoi quadri; tra il «naturale torbido e tetro» del Caravaggio e la sua tendenza a «rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri» (*Storia pittorica della Italia*, I, pp. 118 e 301; II, p. 300; I, p. 241; II, p. 161): tutte notazioni che, oltre all'essere nel complesso scarse, si limitano, come si vede, a richiamare soltanto alcuni statici dati psicologici, e comunque si esauriscono nella prima e generale formulazione. Non si può d'altro lato considerare come documento di una particolare sensibilità per l'aspetto individuale, nella accezione romantica, della creazione artistica, il rilievo che il Lanzi dà agli artisti capiscuola, a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello, al Correggio, al Tiziano, ai Carracci e simili: poiché costoro sono grandi per lui appunto e solo in quanto capiscuola, cioè maestri in senso tecnico, i quali hanno portato alla maggior perfezione possibile una certa «maniera». Del resto non bisogna dimenticare che se gli «attori principali dell'arte» vengono da lui «collocati nel maggior lume», non per questo egli ritiene giusto trascurare i «mediocri»; anzi dichiara recisamente di non ammettere «la rigida massima del Bellori che in belle arti, come in poesia, non si tollera mediocrità», poiché (e la giustificazione si accorda squisitamente con il suo concetto arcadico dell'arte) «non ognuno può avere o nelle case o nei tempii del suo paese i buoni pittori; e al culto e all'ornamento soddisfan pure i non eccellenti» (*Storia pittorica della Italia*, I, p. XVI).

Vero è che l'esigenza caratterizzante del Lanzi nasce non da una coscienza romantica o preromantica, ma si innesta su uno dei prin-

cipali filoni della critica figurativa settecentesca: su quell'orientamento, cioè, che è merito del Ragghianti aver individuato e che, nato nell'ambiente dell'eclettismo carraccesco, o, se si vuole, in quello dei suoi ammiratori secenteschi dal Malvasia al Bellori, si viene maturando sotto l'impulso dell'empirismo e del sensismo appunto nel Settecento, col Richardson, il d'Argenville, l'Algarotti, il Mengs, fino ad influenzare, almeno in parte, lo stesso Winckelmann: un orientamento in cui è implicita la tendenza a studiare e ad intendere il più fedelmente possibile nei loro aspetti caratteristici non le personalità, ma gli «stili», le «maniere» dei grandi maestri del Rinascimento. E il merito del Lanzi sta nell'aver reso esplicita e generalizzata, proprio in virtù del suo temperamento «freddo» e della sua preparazione filologico-antiquaria, questa tendenza, tramutandola in un preciso canone critico e storiografico, applicato con puntuale sistematicità.

Tracce di questa critica «stilistica» affiorano già tra le indagini e le discussioni filologico-antiquarie della guida della galleria fiorentina, del *Saggio di lingua etrusca* e delle prime operette archeologiche del Lanzi. Ma essa diventa metodo consapevole solo nelle *Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi*: nelle quali, mentre l'autore accoglie dal Winckelmann e dal Mengs sia la teoria generale (come si è detto) del «corso» delle belle arti sia la distinzione degli stili egiziano, etrusco, greco e romano e in linea di massima le suddivisioni dei vari stili in «epoche», manifesta al tempo stesso quel senso del concreto e del caratteristico che gli è proprio, come quando, ad esempio, osserva che «una cosa è stil etrusco, e una diversa cosa sono le opere degli artefici etruschi. Simile distinzione usiamo nella pittura moderna. Franco è veneto, ma il suo disegno è fiorentino. Feti è romano, ma il suo stile è lombardo» (p. VI).

Il metodo del Lanzi si manifesta però in modo di gran lunga più originale e fecondo di risultati nella *Storia pittorica della Italia*, in perfetta coerenza col proposito, espresso come «terzo oggetto» dell'opera nella *Prefazione* (p. XXII), di «agevolare la cognizione delle maniere pittoriche». All'eclettismo secentesco e settecentesco risale, come è noto e come il Lanzi stesso è il primo a riconoscere, la classificazione della pittura italiana in «scuole». Se non si vuole considerare autentico il famoso sonetto attribuito un tempo (e l'attribuzione fu non a caso consacrata proprio dal Lanzi)

ad Agostino Carracci, si sa, per testimonianza del Bellori, che già intorno al 1630 in una conversazione fra il Domenichino e monsignor Agucchi vengono distinte quattro scuole, la romana con a capo Raffaello e Michelangelo, la veneziana culminata nel Tiziano, la lombarda dominata dal Correggio, e la toscana raccolta intorno a Leonardo e ad Andrea del Sarto; distinzione sostanzialmente accolta dal Richardson e dal d'Argenville (che aggiungono rispettivamente la scuola bolognese e quelle napoletana e genovese), nonché poi dall'Algarotti, dal Mengs e dagli altri critici figurativi del secolo. Ma quello che in tutti costoro è o semplice accenno schematico o un interesse sempre più o meno fortemente subordinato a valutazioni di gusto, diventa nel Lanzi scopo fondamentale e sistematicamente perseguito; più sistematicamente di quanto avesse fatto nel campo dell'arte antica il Winckelmann, dominato com'era dal mito della bellezza greca; anche se, non bisogna dimenticarlo, è proprio il Winckelmann che fornisce al Lanzi, per esplicita dichiarazione di questo, il più autorevole modello metodico di una storia divisa per scuole stilistiche. Con quanta «sagace esattezza» (per riprendere una definizione dello Stendhal) il Lanzi rielabori il modulo storiografico offertogli dai suoi predecessori, è documentato non tanto dal numero (quattordici) a cui salgono le scuole distinte ed esaminate, quanto dal modo con cui la classificazione è giustificata e condotta. Si è detto (dal Segrè e da altri) che tale classificazione pecca di astrattezza, in quanto fortemente influenzata da criteri geografico-politici. La verità è che tali criteri, o piuttosto, come egli dice, la considerazione delle «città capitali», se hanno il loro peso, sono poi sempre subordinati a ragioni stilistiche, secondo la sua esplicita dichiarazione di voler tracciare «la storia delle scuole pittoriche, non degli stati» (V, p. 538). E mentre tratta separatamente della scuola modenese e di quella parmigiana, poiché gli sembra che alla «diversità de' dominii» corrisponda una «diversità di gusto», «parendogli . . . che nella prima prevalesse la imitazione di Raffaello, nella seconda quella del Coreggio» (IV, p. 60); e più generalmente preferisce parlare di «scuole lombarde», invece che di «scuola lombarda», essendo «troppo . . . diversi per ridurgli ad un gusto e ad un'epoca istessa que' fondatori, Leonardo, Giulio, i Campi, il Coreggio» (IV, p. 2); non ritiene di poter attribuire al Piemonte una vera e propria scuola pittorica unitaria, e in particolare considera i vercellesi e i novaresi nella

scuola milanese, «a cui, quantunque non fossero appartenuti per dominio, si dovrebbon ridurre per educazione, o per domicilio, o per vicinanza» (V, p. 538); e se nella scuola «romana» pone anche umbri e marchigiani (certo questa volta in omaggio al dominio pontificio, ma anche per la ragione, da lui ricordata non del tutto a torto, che costoro «furono per la maggior parte educati in Roma o da maestri almeno di là venuti»), ne distacca però i bolognesi, i ferraresi e i romagnoli (II, p. 4), e ne nota infine la fusione, sotto l'influenza di Pietro da Cortona, con la scuola fiorentina. Ancor meglio il suo senso del particolare concreto si rivela nella consapevole cautela con cui procede nel raggruppare e nell'analizzare i vari pittori all'interno delle singole scuole. «Nell'ascrivere i soggetti a questa o a quell'altra scuola» egli afferma nella Prefazione «ho avuto riguardo, più che alla lor patria, a certe altre circostanze; quali sono la educazione, lo stile e specialmente il domicilio e l'istruzione degli allievi; circostanze peraltro, che talora si trovano così temperate e miste, che più città possono contendere per un pittore, come in altri tempi si facea per Omero» (I, pp. XXXVIII-XXXIX; e cfr. anche V, p. 6). Attentissimo egli è in particolare al complesso gioco di rapporti e filiazioni stilistiche non solo fra il caposcuola e i suoi allievi ma anche fra artisti di scuole diverse, e quindi alle variazioni di «maniera» che derivano da questi rapporti e filiazioni o dalla evoluzione interna del singolo pittore. «Spesso si tituba» egli dice nella Prefazione «paragonando un autore seco medesimo: quando sembra che uno stile non convenga o alla solita maniera o al gran nome del professore. Per tali dubbiezze comunemente io noto il maestro di ciascheduno; giacché da principio ognun seguita le tracce della sua scorta; noto inoltre la maniera che si formò, e che mantenne costantemente, o mutò in altra: noto talora l'età che visse, e il maggiore o minore impegno con cui dipinse: onde non corrasi a condannare di falsità una pittura che poté esser fatta in età avanzata, o esser condotta con negligenza. Chi è, per atto di esempio, che possa ricevere per legittime tutte le opere di Guido, s'egli non sappia che Guido or seguì i Caracci, ora Calvart, or Caravaggio, or se stesso, né ugualmente somigliò se stesso, quando fino a tre quadri compié in un giorno? Chi può sospettare che il Giordano sia un pittor solo, quando sappia ch'egli aspira a trasformarsi ora in uno degli antichi, ora in altro?» (I, pp. XXIII-XXIV). L'applicazione integrale di questo

sistema lo conduce, è vero, fino a trattare di uno stesso artista, per esempio di Leonardo, separatamente e successivamente in scuole diverse; o a trascurare, per porre in evidenza le filiazioni stilistiche, la visione sincronica di un'epoca; ma gli consente anche di ricostruire con puntuale aderenza, e in modo in gran parte tuttora valido, lo svolgimento delle varie scuole e, quando gli è possibile, delle «maniere» dei singoli pittori, ad esempio, per citare i due casi forse più notevoli, di Raffaello e del Correggio, o di Antonello, del quale sottolinea l'educazione fiamminga, o del Caravaggio, che segue dalla sua prima educazione giorgionesca alla conquista del suo stile più personale.

Quanto al «contenuto» delle sue caratterizzazioni di scuole e di pittori, il Lanzi si vale, come egli stesso ammette e indica quasi ogni volta, di tutta una serie di fonti che vanno dalle *Vite* del Vasari alle opere generali e particolari del Lomazzo, del Bellori, del Baldinucci, del Malvasia, dell'Algarotti, del Mengs, alle sensibili guide venete del Boschini, dello Zanetti, del Verci, ai giudizi dei grandi maestri, giuntigli attraverso la tradizione scritta e orale. Questo aspetto della *Storia pittorica* va certo tenuto presente, per evitare (come è avvenuto specialmente per i capitoli relativi alla scuola veneta, fondati in gran parte sullo Zanetti e sul Verci) di attribuire integralmente al Lanzi giudizi che in realtà egli riprende da altri. Sarebbe tuttavia altrettanto ingiusto definirlo un passivo ripetitore. Va ricordato anzitutto che ampie sezioni della *Storia pittorica*, come quelle intorno alle scuole milanese e piemontese e in genere i capitoli relativi alle vicende delle varie scuole nel Settecento, sono lavoro personale del critico. Ma un suo intervento originale non manca neppure là dove egli si richiama ad altri: un intervento che consiste non tanto nell'opporre una propria posizione di gusto a quella delle sue fonti, quanto invece nella stessa elastica apertura ad ogni suggerimento utile ad una obiettiva caratterizzazione stilistica, e più ancora nella poco appariscente ma importante opera, per così dire, di scelta, di depurazione e combinazione a cui egli sottopone i giudizi altrui, cavandone e impiegandone l'elemento caratterizzante e invece trascurandone e attenuandone l'elemento valutativo, dipendente dal gusto personale dei singoli critici. Tale è, ad esempio, il suo atteggiamento verso il Baldinucci, che tiene spesso presente nelle pagine dedicate alla scuola fiorentina, ma discutendone apertamente, e valendosi di

precisi dati di fatto, la teoria dell'origine fiorentina della «bella pittura»; verso il Malvasia, da cui toglie molte analisi relative alla scuola bolognese, ma del quale non condivide, in molti giudizi particolari, l'eccessivo «zelo patriottico»; verso il Bellori, che segue, fra l'altro, nel descrivere lo stile del Caravaggio, ma smorzandone certe più aspre riserve. Del Vasari stesso, che pure ammira e difende dalle censure del Malvasia, non accetta né l'idea che il numero dei pittori fosse del tutto spento allorché comparve Cimabue, né la valutazione a suo giudizio eccessiva di Michelangelo; così come sa mantenersi indipendente anche dai due critici che pure venera di più, l'Algarotti e il Mengs, volgendosi con attenzione assai più equanime sia verso i primitivi sia verso i manieristi e i barocchi, dal Rosso fiorentino a Pietro da Cortona.

Pretendere poi dal Lanzi sia nei confronti di costoro, come in genere dei pittori di cui tratta, una più viva e profonda simpatia umana e artistica, significherebbe non rendersi conto che appunto nella «freddezza» del suo temperamento e del suo gusto, nella sua tranquilla, obbiettiva ed esclusiva attenzione allo «stile», è il suo limite ma anche la sua virtù, e, direi, l'origine della suggestione che la sua opera maggiore, dopo la esperienza romantica, può esercitare su un lettore contemporaneo.

*

Manca un esauriente studio bibliografico sul Lanzi, anche se molte notizie si possono trarre dai volumi di O. Boni e di U. Segrè e soprattutto dal saggio del Natali, citati più avanti. Rimandando per la *Storia pittorica della Italia* al cappello premesso alle pagine qui riprodotte, ci limiteremo a qualche notizia sulle altre opere più importanti. La descrizione della Galleria di Firenze comparve nel 1782, contemporaneamente nel «Giornale dei letterati» di Pisa, tomo XLVII, e in volume col titolo *La R. Galleria di Firenze accresciuta e riordinata*, Firenze, Moucke. Le *Notizie preliminari circa la scoltura degli antichi* furono per la prima volta pubblicate in inglese (*A preliminary Account on the Ancients and their various Styles*, Rome, Giunchi, 1785); poi ristampate in italiano, in appendice al terzo tomo del *Saggio di lingua etrusca*, nel 1789; e infine a Fiesole, Poligrafia Fiesolana, 1824 (questa edizione contiene un elenco, a cura di F. Inghirami, degli scritti editi del Lanzi). Il *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle bell'arti* fu stampato a Roma, presso la stamperia Pagliarini, nel 1789, in tre tomi, e ripubblicato a Firenze, Tofani, 1824-1825 pure in tre tomi. Gli scritti di argomento religioso furono raccolti negli *Opuscoli spirituali*, Roma, Stamperia dell'Accademia di Religione Cattolica a S. Marcello al

Corso, 1809 (ristampati a Napoli, nel 1824); le iscrizioni e i carmi latini negli *Inscriptionum et carminum libri tres*, Florentiae, Corti 1817, le traduzioni da Teocrito e da Catullo, insieme a due dissertazioni antiquarie (*Ragionamento sull'ara di Alcesti* e *Illustrazione di due colonne quadrilatere della R. Galleria di Firenze*) e alle iscrizioni, nei due tomi delle *Opere postume*, Firenze, Carli, 1817. Fra le altre dissertazioni di argomento antiquario ricordiamo quelle *Sopra un'urnetta toscanica e difesa del Saggio di lingua etrusca*, Venezia 1799 (in risposta agli attacchi mossi al *Saggio* dal Coltellini); e *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*, Firenze, Fantosini, 1806. Carteggi inediti del Lanzi si conservano nella Biblioteca Comunale di Macerata (cfr. G. NATALI, *Nel primo centenario della morte del Lanzi*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Marche», N. S., VI, 1909).

Relativamente numerosi sono gli studi critici intorno al Lanzi. Tra essi citiamo solo quelli che abbiano effettivamente qualche valore. Opere complessive: O. BONI, *Elogio dell'abate L. Lanzi*, Firenze, Carli, 1814, ristampato in testa alle *Opere postume* citate (elogio accademico, ma ricco di notizie); C. UGONI, *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, III, Brescia, Bettoni, 1822, pp. 378-425 (profilo, per molti aspetti, tuttora valido); G. M. ZANNONI, *Elogio di L. Lanzi*, premesso all'edizione della *Storia pittorica della Italia* nei Classici Italiani (1824); U. SEGRÈ, *L. Lanzi e le sue opere*, Assisi, Tipografia Metastasio, 1904 (su cui cfr. la recensione di B. CROCE, in «La Critica», III, 1905, pp. 155-7; e quella, molto importante, di W. KALLAB, in «Kunstgeschichtliche Anzeigen», II, 1905); G. NATALI, *Il Varrone del secolo XVIII*, in *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Torino, S.T.E.N., 1926², pp. 362-86 (con ricca bibliografia, chè integra quella del Segrè), e *Il Settecento*, cit., I, pp. 438-43 e 482; B. CROCE, *Storia della storiografia italiana del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1930², I, pp. 279-81; F. ULIVI, *La prosa del Lanzi*, nel volume *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 245-73. In particolare, sul *Saggio di lingua etrusca* si veda B. NOGARA, *L. Lanzi e l'opera sua*, Roma 1910. Sulla *Storia pittorica*: E. FINZI, *La «Storia pittorica d'Italia» di L. Lanzi*, in «La Nuova Italia», III (1932), pp. 299-305, 348-54, 384-90 (studio attento ed equilibrato); J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, traduzione italiana di F. Rossi, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 423, 440-1 e 451; S. BOTTARI, *Studi sulla storiografia artistica del secolo XIX*, in «Civiltà moderna», X (1938), pp. 40-58 (il «biografismo stilistico» del Lanzi rappresenterebbe un momento intermedio fra il biografismo prammatico del Rinascimento e la critica romantica della personalità creatrice); L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945, pp. 228-9; C. CORDIÉ, *Tra i fogli di un vecchio Lanzi (con pagine e annotazioni inedite di Stendhal)*, in «Acme», V (1952), pp. 177-254 (sui rapporti Lanzi-Stendhal si veda anche P. ARBELET, *«L'histoire de la peinture en Italie» et les plagiats de Stendhal*, Paris, Champion, 1919); N. IVANOFF, *I paragoni dell'abate Lanzi*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti», CXII (1954), pp. 107-15; G. PACCHIONI, *Il Lanzi e le scuole pittoriche*, nel volume miscellaneo *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, Roma, De Luca, 1956, II, pp. 267-72. Non

tratta particolarmente del Lanzi, ma deve essere tenuto presente per comprenderne storicamente la posizione critica l'articolo di C. L. RAGGHIANTI, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in «La Critica», XXXI (1923), pp. 65-74, 223-33, 382-94. Sul Lanzi letterato: G. BIADEGO, *Alcune postille di U. Foscolo alla traduzione di Catullo del Lanzi*, in «Il Bibliofilo», IV (1886), n. 6; G. NATALI, *Il Lanzi dantista*, nel volume *Idee, costumi, uomini del Settecento*, cit., pp. 387-90.

DALLA «STORIA PITTORICA DELLA ITALIA»

Prefazione.[1]

La storia generale della pittura manca all'Italia. – Quando le storie particolari sono giunte a un numero che non si posson tutte raccorre né leggere facilmente, allora è che si desta nel pubblico il desiderio di uno scrittore che le riunisca e le ordini, e dia loro

Nella *Prefazione* alla *Storia pittorica della Italia* l'autore ricorda come ad essa «ben più volte a voce e per lettera» lo avesse animato il Tiraboschi, «quasi a un seguito della sua opera» (qui a p. 1140). E forse non è solo una coincidenza se proprio nel 1782, nell'anno cioè in cui fu stampato l'ultimo volume della *Storia della letteratura italiana*, il Lanzi si pose a raccogliere il materiale per la sua opera, come è documentato dai suoi *Repertorii di antichità e di pittura* (dieci quadernetti manoscritti, tuttora conservati nell'Archivio della Galleria degli Uffizi), nei quali appunto dopo il 1782 cominciano a comparire le annotazioni sulla pittura italiana che il Lanzi veniva scrivendo sia durante la lettura delle opere critiche ed erudite sull'argomento, sia nei suoi viaggi attraverso l'Italia centrale e settentrionale. Questo accurato lavoro preparatorio durò a lungo. Solo dopo dieci anni poté essere pubblicata una prima edizione dell'opera, col titolo *Storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze 1792; mentre una seconda e più completa edizione, col titolo *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, fu stampata a Bassano, Remondini, 1795-1796. Queste due edizioni furono accolte con grande favore (fra gli altri anche il Bettinelli scrisse all'autore una lettera di entusiastica approvazione), ma anche, specialmente da parte degli specialisti, con proposte di correzioni e di aggiunte. Tale favore e tali proposte spinsero il Lanzi a preparare una terza edizione, la cui compilazione occupò gli ultimi anni della sua vita; grazie soprattutto all'aiuto di Giovanni de' Lazara, padovano, essa poté essere pubblicata prima della morte dell'autore, con lo stesso titolo della seconda, a Bassano, presso Remondini, nel 1809, in sei tomi: il I contenente la scuola fiorentina e la senese, il II la romana e la napoletana, il III la veneziana, il IV le scuole lombarde (mantovana, modenese, parmigiana, cremonese e milanese), il V la bolognese, la ferrarese e quelle di Genova e del Piemonte; il VI esclusivamente dedicato agli indici che sono tre: l'*Indice de' professori nominati nell'opera, aggiunte l'epoche della lor vita e i libri onde son tratte*; l'*Indice de' libri di storia e di critica citati per l'opera*; e l'*Indice delle cose notabili*. Questa edizione definitiva fu poi riprodotta da numerose ristampe, che attestano la fortuna dell'opera durante tutta la prima metà dell'Ottocento: a Pisa, Capurro, 1815-1817; a Bassano, Remondini, 1818; a Firenze, Marchini, 1822, con note del padre

1. Dalla *Storia pittorica della Italia* ecc., I, pp. I-XXXIX.

aspetto e forma di storia generale; non già riferendo minutamente quanto in esse trova, ma scegliendo da ciascuna ciò che possa interessare maggiormente e istruire: così avviene d'ordinario che a' secoli delle lunghe istorie succeda poi il secolo de' compendi. Se questa brama ha dominato in altra età, è stata quasi ed è il carattere della nostra. Noi ci troviamo per una parte in tempi favorevolissimi alla coltura dello spirito: dilatati i confini delle scienze oltre quanto poteano sperare, non che vedere, i nostri antichi, non cerchiamo se non metodi che agevolino la via a possederle, se non tutte (ch'è impossibile), molte almeno a sufficienza. Dall'altra parte i secoli che ci precedono dopo risorte le lettere, occupati più nelle parole che nelle cose,[1] e ammiratori di certi oggetti che a gran parte de' leggitori ora sembran piccioli, han prodotte istorie, delle quali non meno si desidera la unione perché separate, che l'accorciamento perché prolisse.

Notizie già edite per comporla e prolissità con cui son distese. – Che se ciò è vero in altri rami d'istoria, in quello della pittura è verissimo. La storia pittorica ha i suoi materiali già pronti nelle tante vite che de' pittori di ogni scuola si son divolgate di tempo in tempo; ed oltre a ciò ha de' supplementi a tali vite negli *Abbecedari*, nelle *Lettere pittoriche*, nelle *Guide* di più città, ne' *Cataloghi* di più quadrerie[2] ed in altri opuscoli pubblicati in Italia or su di un artefice, or su di un altro. Ma queste notizie, oltre l'esser divise, non son tutte utili alla maggior parte de' leggitori. Chi forma idea della pittura italiana scorrendo cert'istorici de' secoli già decorsi, e alcuni anche del nostro, pieni d'invettive e di apologie per innalzare i lor professori sopra ogni scuola; e soliti a colmar di elogi quasi ugualmente il maestro del primo seggio e quello

P. De Angelis; a Milano, Biblioteca scelta di opere moderne, 1823; a Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1824-1825; a Milano, Bettoni, 1831; a Venezia, Milesi, 1837-1839, con annotazioni di diversi autori. La *Storia pittorica* fu inoltre tradotta in francese da M.me Diendé, Paris 1824; in inglese dal Roscoe, London 1828 e 1847; e dall'Evans, London 1845; in tedesco dal Quandt, Leipzig 1830-1833. Per le pagine qui riprodotte si è seguito il testo della terza e definitiva edizione del 1809, tenendo presenti anche la prima e la seconda. Le note del Lanzi sono seguite dalla sigla L.

1. *occupati . . . cose*: cfr. per questo giudizio sulla storiografia presettecentesca quello del Bettinelli nel *Risorgimento d'Italia*, e qui riportato a p. 672, nota 2. 2. *quadrerie*: raccolte di quadri.

del terzo e del quarto?[1] Quanto pochi si curano di sapere ciò che de' pittori troviam descritto con tante parole nel Vasari, nel Pascoli, nel Baldinucci;[2] le lor baie, i loro amori, le loro stravaganze, i lor privati interessi? Chi diviene più dotto leggendo le gelosie degli artefici di Firenze, le risse di quei di Roma, le vociferazioni di quei di Bologna? Chi può gradire i testamenti riferiti a parola fino al rogito del notaio, come farebbesi in una scrittura legale, o la descrizione della statura e de' lineamenti della faccia,[3] come appena fecero gli antichi in Alessandro o in Augusto? Né io invidio certe di queste particolarità a' primi lumi dell'arte: in un Raffaello, in un Caracci par che anche le picciole cose prendan grandezza dal soggetto: ma in tanti altri, qual figura fa il piccolo, ove anche il grande par mediocre? Svetonio non tratta in ugual maniera le vite de' suoi Cesari e quelle de' suoi gramatici; i primi gli fa ben conoscere al leggitore; i secondi gli addita e tace.

Ma perché i geni degli uomini son diversi, e alcuni pur cercano curiosamente, come ne' fatti presenti, così ne' passati la maggior distinzione; e perché questo può esser utile talora a chi volesse distendere una storia piena veramente e perfetta di tutta l'italiana pittura; abbiasi anzi grazia a chi scrisse vite sì copiose; e inganni con esse il tempo chi ne abbonda. Si abbia però anche riguardo e si provegga a quella più degna porzione de' leggitori, che nella storia pittorica

1. V. l'Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, nel capitolo della *Critica necessaria al pittore* (L.). Cfr. Algarotti, *Opere*, III, Venezia, Palese, 1791, p. 215: «Non per affetto verso la propria scuola, né per amore verso la patria [il pittore] si venga creando idolo niuno nella mente; ma addottrinato dalla scienza, secondo la norma infallibile del vero, ponga ciascun pittore in quel luogo che più se gli conviene, faccia ragione del suo stile e della sua maniera». 2. Lione *Pascoli* (1674-1744), autore delle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1730-1736) e delle *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini* (1732); e Filippo *Baldinucci* (1624-1696), le cui *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), condotte con metodo vasariano, costituiscono il primo tentativo di una storia universale dell'arte figurativa in Europa. 3. Di questo vizio, che i Greci chiamano *acribia*, è ripreso il Pascoli; presso il quale si trova notato qual pittore avesse il naso «proporzionato», e quale lo avesse «corto» o «lungo»; che il tale l'ebbe «aquilino», il tale «alquanto schiacciato», il tale «affilato, con basette». Di altri scrive in generale che «né alto né grosso era di statura, né bello né brutto di faccia»: e a chi saria caduto in pensiero di domandargliene? Il solo utile che può trarsene è smentir l'impostura di qualche falsatore, che spacciasse per ritratto di un pittore una immagine di altro individuo: ma a tal pericolo meglio si provvede co' rami (L.).

non si cura di studiar l'uomo, vuole studiare il pittore; anzi non tanto vi cerca il pittore, che isolato e solitario non lo istruisce; quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito, il grado di molti pittori, onde risulti la storia di tutta l'arte.

Eccitamenti a compilare una storia pittorica, e come renderla utile. – A quest'oggetto, veruno, che io sappia, non ha finora volta la penna; quantunque ogni cosa par che il consigli; il trasporto de' principi per le belle arti; la intelligenza di esse distesa a ogni genere di persone; il costume di viaggiare reso su l'esempio de' grandi sovrani più comune a' privati; il traffico delle pitture divenuto un ramo di commercio importante alla Italia; il genio filosofico della età nostra, che in ogni studio abborrisce superfluità, e richiede sistema. Uscirono, è vero, in Francia le vite de' pittori più celebri delle nostre scuole scritte da Mr. d'Argenville[1] d'una maniera molto sugosa e istruttiva; e seguì appresso qualche altra epitome, ove solamente si parla del loro stile.[2] Ma dissimulando le alterazioni fatte quivi a' nomi nostrali, e trapassando sotto silenzio i bravi italiani omessi in quelle opere, che pur considerano i mediocri d'altri paesi; niuno di tai libri (e molto meno i tanti altri disposti per alfabeto) dà il sistema della istoria pittorica: niuno di essi espone que' quadri, per così dire, ove a colpo d'occhio si vede tutto il seguito delle cose; gli attori principali dell'arte collocati nel maggior lume; gli altri secondo il merito degradati più o meno e adombrati o lasciati nello sbattimento.[3] Molto meno vi si trovano quell'epoche e que' cangiamenti dell'arte, che sopra ogni cosa cerca un lettor pensatore: perciocché quindi apprende ciò che ha contribuito al risorgimento o alla de-

1. *Uscirono . . . d'Argenville*: allude all'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris 1745-1752, ripubblicato con aggiunte nel 1762) di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765). 2. Nel «Magazzino Enciclopedico» di Parigi (an. VIII, tom. IV, pag. 63) è annunziata e commendata un'opera in due tomi edita in lingua tedesca in Gottinga (il primo tomo nel 1798, il secondo nel 1801) dal ch. sig. Florillo, il cui titolo inseriamo nel secondo indice. È anche questa una storia della pittura su l'andare della presente; nell'ordine delle scuole vi è qualche variazione (L.). Domenico Fiorillo (1748-1821), tedesco oriundo italiano e amico di A. W. Schlegel, autore di una *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, in cinque tomi, pubblicati fra il 1798 e il 1808. 3. *sbattimento*: è termine tecnico dei pittori, e indica l'ombra proiettata da un oggetto sul piano di appoggio o sugli oggetti vicini.

cadenza; ed è anco aiutato così a conservare nella memoria la serie e l'ordine de' racconti. E veramente la storia pittorica è simile alla letteraria, alla civile, alla sacra. Ell'ancora ha bisogno di certe faci di volta in volta; di una qualche distinzione di luoghi, di tempi, di avvenimenti, che ne divisi l'epoche e ne circoscriva i successi; tolto via quest'ordine, ella degenera, come le altre, in una confusione di nomi più conducente a gravar la memoria, che ad illustrare l'intendimento.

Oggetti di quest'opera, e sua prima edizione ampliata ora e compiuta. – Sovvenire a questa parte finora negletta della storia d'Italia, contribuire all'avanzamento dell'arte, agevolare lo studio delle maniere pittoriche, furono i tre oggetti che io mi prefissi quando posi mano a distender l'opera, mio benevolo lettore, che vi presento. E la mia idea fu già di unire in due tomi compendiata la storia di tutte le nostre scuole; imitando da Plinio la divisione della Italia, il quale poco variamente distinse i paesi nostri superiori dagli inferiori.[1] Nel primo tomo io pensai di comprendere le scuole della Italia inferiore; giacché in essa le rinascenti arti ebbono più presto maturità; e nel secondo le scuole della Italia superiore, la cui grandezza apparve più tardi. La prima parte dell'opera vide luce in Firenze nel 1792. Ma il lavoro della seconda parte si dovette allora differire ad altro tempo; e gli anni che poi ci son corsi han date alla mia salute sì gravi scosse, che a fatica, né senza l'aiuto di più copisti e correttori di stampe, ho potuto ultimarla.[2] Da questa dilazione però mi è venuto un vantaggio; ed è stato il poter conoscere il giudizio del pubblico, ch'è il maestro più autorevole che abbia chiunque scrive;[3] e a norma di esso preparar la nuova edizione.[4] Da molte bande ho

1. *da Plinio . . . inferiori*: cfr. *Nat. hist.*, III, V, 38. 2. Si ultimò nel 1796, ed ora si riproduce tutta l'opera ritocca e accresciuta in più luoghi. Molte chiese, gallerie, pitture si trovan qui nominate che oggidì non esistono; ma ciò non osta alla verità, giacché il titolo dell'opera si limita al predetto anno. A crescere questa edizione han contribuito vari amici; e specialmente il sig. cav. Giovanni de' Lazara gentiluomo padovano, che a gran dovizia di libri editi e di mss. congiugne una impareggiabile gentilezza in farne copia ad altrui. A' meriti antecedenti verso quest'opera ha in fine aggiunto anche quello di rivederne e di emendarne la ristampa; favore che da niun altro poteva io ricevere più volentieri che da lui versatissimo nella storia delle belle arti (L.). 3. *Il giudizio . . . scrive*: questo concetto risale al Dubos (cfr. la nota a p. 864). 4. « Ut enim pictores, et qui signa faciunt, et vero etiam poetae suum quisque opus a vulgo considerari vult,

saputo che per più appagarlo conveniva crescere all'opera e nomi e notizie; siccome ho fatto senza uscir dalla idea di una storia compendiosa. Né perciò la edizione fiorentina rimarrà inutile; anzi sarà da molti preferita alla bassanese; cioè da quegli che, vivendo nella Italia inferiore, gradiranno di veder descritti in un libro portatile i più degni artefici di essa, senza curar molto cose lontane.

Piano dell'opera come ideato da altri. – A nuova opera adunque, e così ampliata dopo la prima, io premetto prefazione nuova almeno in gran parte. Il piano di essa non è mio del tutto, né tutto è d'altri. Fu progetto del Richardson,[1] che qualche istorico riunisse le notizie sparse qua e là su le arti, e specialmente su la pittura; notandone gli avanzamenti e le decadenze che accaddero in ogni età; né lasciò di farne uno schizzo, che arriva fino al Giordano.[2] Lo stesso fece più di proposito il cav. Mengs[3] in una sua lettera, ove ha giudiziosamente segnati tutti i periodi dell'arte, e ha messi quasi i fondamenti di una storia più vasta. Attenendoci a questi esempi si dovean insieme considerare tutti i primi luminari di qualsivoglia scuola, e trascorrere di paese in paese secondoché la pittura acquistò per essi qualche nuova perfezione, o per l'abuso de' loro esempi soffrì qualche scapito. Questa idea facilmente si può eseguire ove le cose si prendano così in grande, come Plinio le vide e additolle a' posteri: ma non è ugualmente adatta a tessere una storia pie-

ut si quid reprehensum sit a pluribus id corrigatur . . ., sic aliorum iudicio permulta nobis et facienda et non facienda, et mutanda et corrigenda sunt [«Come infatti i pittori e gli scultori e in verità anche i poeti vogliono tutti che la propria opera venga giudicata dal pubblico, affinché ciò che da parecchi è stato ripreso, venga corretto . . ., così secondo il giudizio degli altri noi dobbiamo fare e non fare, mutare e correggere moltissime cose»], Cic., II *De offic.*, num. 41 [esattamente, *De off.*, I, XL, 147], L. 1. *Tratt. della pittura*, tom. II, p. 166 [esattamente, 163 sgg.], L.-Jonathan *Richardson* (1665-1745), pittore inglese, scrisse tre opere teoriche e critiche intitolate *Essay on the Theory of Painting* (1715), *An Essay on the whole Art of Criticism in Relation to Painting* e *An Account of the Statues and Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France*, ecc. (1722): opere assai conosciute in Europa soprattutto nella traduzione francese intitolata *Traité de la peinture et de la sculpture, divisé en trois tomes*, Amsterdam, Uytwerf, 1728, e alla quale il Lanzi stesso si riferisce. 2. Luca *Giordano*. 3. *Opere* [pubblicate dal cav. Giuseppe Nicola d'Azara, Bassano, Remondini, 1783], tom. II, p. 108 (L.). La lettera a cui allude il Lanzi è quella intitolata *Ad un amico, sopra il principio, progresso e decadenza delle arti del disegno.*

na come l'Italia la desidera. Oltre le maniere de' capiscuola ne sorsero in lei infinite altre temperate di questa e di quella, e talvolta miste a tanto di originalità, che non è facile ridurle ad una o ad un'altra schiera. Oltreché i pittori stessi han molte volte seguìto in diversi tempi o in diverse opere stile sì vario, che se ieri appartennero a' seguaci di Tiziano, oggi meglio stanno fra quegli di Raffaello o del Coreggio. Non si può quindi imitare i naturalisti, che, distinte per atto di esempio le piante in più o in meno classi, secondo i vari sistemi di Tournefort[1] o di Linneo, a ciascuna classe facilmente riducono qualsisia pianta che vegeti in ogni luogo, aggiugnendo a ciascun nome note precise, caratteristiche e permanenti. Conviene, a fare una piena istoria di pittura, trovar modo da allogarvi ogni stile per vario che sia da tutti gli altri; né a ciò ho saputo eleggere miglior partito che tessere separatamente la storia di ogni scuola. Ne ho preso esempio da Winckelmann, ottimo artefice della storia antica del disegno,[2] che tante scuole partitamente descrive quante furono nazioni che le produssero. Né altramente veggo aver fatto nella sua storia de' popoli Mr. Rollin;[3] che per tal via in non molti volumi ha chiusi con lucido ordine tanti e sì vari nomi ed avvenimenti.

Piano formato per quest'opera e su qual esempio. – Il piano che adotto in ogni luogo, è simile a quel che si formò il ch. sig. Antonio Maria Zanetti[4] nella *Pittura veneziana*, opera sommamente

1. Joseph Pitton de *Tournefort* (1656-1703), botanico francese, creatore di una classificazione delle piante basata sulla forma della corolla. 2. *ottimo... disegno*: allude alla *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), tradotta in italiano da Carlo Fea col titolo *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* (Roma 1783-1784), nella quale sono distintamente e successivamente esaminate le varie civiltà artistiche dell'antichità. 3. Charles *Rollin* (1661-1741), letterato francese di orientamento giansenistico, autore di una *Histoire ancienne* (1730-1732) e di una *Histoire romaine* (1738), condotte con criteri pedagogico-morali. 4. Letterato veneto, esperto anche nella pratica del disegno e della pittura. Non dee confondersi con Antonio Maria Zanetti, incisore eccellente, che rinnovò l'arte d'intagliare in legno a più colori trovata da Ugo da Carpi, e di poi perduta. Scrisse ancor questi utilmente per le belle arti; e se ne leggono varie lettere nel tomo II delle *Lettere pittoriche* [*o sia raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, in sette tomi, a cura di G. Bottari]. Si soscrive «Antonio Maria Zanetti q. Erasmo»; ma questo è un errore dell'editore; e dee leggersi «q. Girolamo»; a differenza del primo, che nominavasi «del q. Alessandro». L'equivoco fu notato dall'esatto sig. Vianelli nel *Diario della Carriera*,

istruttiva in suo genere ed ordinata. Ciò ch'egli fa nella sua scuola, io l'imito in tutte le altre d'Italia: ometto però i pittori viventi, né de' passati conto ogni quadro, cosa che distrae dal seguito della storia, e non può chiudersi in così pochi volumi: mi contento di lodarne alcuni migliori. Di ogni scuola do nel principio il carattere generale. Distinguo di poi in ciascuna tre o quattro o più epoche, quanti sono i cangiamenti del gusto ch'ella andò facendo; non altramente che nella storia civile da' cangiamenti del governo o da altri memorabili eventi si traggon l'epoche. Certi pittori di gran nome, che con una quasi legislazione nuova diedero all'arte altro tuono, stanno a capo di ogni periodo; e il loro stile si descrive distesamente; giacché dal lor esempio dipende il gusto dominante e caratteristico di quel tempo. A' migliori maestri si annettono i loro allievi e la propagazione di quella scuola: e senza ripetere il carattere generale di ogni professore[1] si riferisce quel più o meno che ciascuno ha preso o cangiato o aggiunto alla maniera del caposcuola; o se non altro di passaggio e con poche parole se ne fa menzione. Questo metodo benché incapace di una esatta cronologia, nondimeno per la concatenazione delle idee è assai più comodo a una storia di arte, che quello degli abbecedari, che troppo distraggono le notizie de' luoghi e de' tempi;[2] o quello degli annali, i quali costringono talora a far menzione di uno scolare prima del maestro perché gli è premorto; o quello delle vite, le quali necessitano lo scrittore a ripetere assai volte le stesse cose, lodando il discepolo per quello stile onde si loda il maestro; e osservando in ogni particolare ciò che è generale carattere della sua età.

Pittura inferiore e artifizi diversi che soggiacciono alla pittura. – Per maggiore distinzione ho comunemente separati da' compositori d'istorie gli artefici della inferiore pittura,[3] siccome sono i ritrattisti, i paesanti, i pittori degli animali, de' fiori, delle frutta,

a pag. 49 (L.). L'opera dello *Zanetti* (1706-1778), critico attento e sensibile, è esattamente intitolata *Della pittura e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771 (ripubblicata con aggiunte nel 1792). 1. *professore*: artista. 2. *distraggono . . . tempi*: in quanto dispongono gli artisti per ordine alfabetico. 3. *inferiore pittura*: il Lanzi accoglie, come del resto in genere gli altri critici figurativi del Settecento, la vecchia distinzione intellettualistica fra arte «superiore», di argomento storico e allegorico, e arte «inferiore», i cui argomenti sono specificati subito dopo.

delle marine, delle prospettive, delle bambocciate,[1] e se vi è altro che meriti luogo in questa classe. Ho pur considerati certi altri artifizi che, quantunque sian diversi dalla pittura, o per la materia in cui si eseguiscono, o per la maniera con cui si conducono; pure in qualche modo si possono ad essa ridurre: per figura[2] la stampa, la tarsia, il musaico, il ricamo; delle quali cose e di altre simili il Vasari, il Lomazzo[3] e gli altri che hanno scritto di belle arti, fecero pur menzione. E menzione ne fo io similmente; contento d'indicare in ognuna di queste arti ciò che mi è paruto più degno da risapersi. Nel resto elle potrebbon esser soggetto d'istorie a parte; e alcuna di esse ha i suoi propri storici già da vari anni, particolarmente la stampa.

Non doversi escludere dalla storia i mediocri. – Col metodo espresso finora io non dispero di dovere appagare i miei leggitori; avendone sì chiari esempi. Più è da temere che io non dispiaccia nella scelta degli artefici; il cui numero, qualunque via si tenga, ad altri dee parere soverchiamente ristretto, ad altri soverchiamente ampliato. La critica non cadrà così facilmente né sopra i più eccellenti, che io spero di avere considerati; né sopra i più deboli, che io spero di avere omessi; toltine alcuni, i quali per la relazione che hanno con gli eccellenti mette qualche volta bene di nominargli.[4] Adunque la querela o del mio dire o del mio tacere cadrà sopra quel ceto di mezzo, che non compone, dirò così, né il senato, né l'ordine equestre, né il più basso popolo de' pittori; compone il grado de' mediocri. Una gran parte delle liti aggirasi intorno a' confini; e quasi una lite di confini è questa di cui scriviamo. Spesso di un pittore si può controvertere s'egli più avvicinisi a' buoni o a' cattivi; e per conseguenza se deggia in una storia d'arte o non deggia aver luogo. In tali dubbi, che scrivendo mi son sorti non poche volte, ho maggiormente inclinato al partito più mite che al

1. *bambocciate*: con questo termine (derivato da « Bamboccio », soprannome del pittore Pieter van Laer, che operò in Roma nella prima metà del Seicento) si designa un genere di pittura volto a rappresentare scene di strada, di taverna, di mercato, di zingari e simili. 2. *per figura*: per esempio. 3. Sul *Lomazzo* cfr. la nota 2 a p. 833. 4. Un dilettante che non sappia esservi stati più Vecelli e Bassani e Caracci che dipinsero, non avrà mai piena notizia di queste famiglie pittoriche; né saprà ben ragionare su certi quadri, che arrestano il volgo, solamente perché con tutta verità vantano un nome grande (L.).

più severo, specialmente in coloro che son già in possesso della storia, essendo nominati con qualche onore dagli scrittori. Mi è paruto di dover seguire il genio del pubblico, che rare volte ci accusa di aver fatta menzione de' mediocri; spesso di averne tenuto silenzio. I libri di pittura son pieni di querele verso l'Orlandi e il Guarienti[1] perché abbian taciuto questo o quell'altro. Spesso anche contro di loro si garrisce in chiesa, quando la *Guida* di una città addita una tavola di altare di un cittadino che negli abbecedari sia pretermesso. Ripetono tali questioni[2] gl'illustratori delle gallerie a ogni quadro soscritto da qualche artefice non mentovato in verun libro. Lo stesso fanno i dilettanti delle stampe, quando a piè di esse leggono il nome di un inventore, di cui tace la storia. Così, se avessero a raccorsi i voti del pubblico, molti più sarebbono coloro che mi consiglierebbono a una certa pienezza, che gli altri a' quali piacesse molto rigore e molta scelta. Quasi poi tutti i pittori e i dilettanti di ogni città mi animerebbono a nominare quanti più potessi de' mediocri loro municipali: perciocché la scelta di cui parliamo è molto simile alla giustizia; che lodasi finché si esercita in casa d'altri, ma ognuno quando picchia al suo uscio la disgradisce. Quindi uno scrittore che de' ugualmente servire ad ogni città, non può esser molto severo verso i mediocri di veruna. Si aggiunge a ciò la ragione. Perciocché tacere il mediocre è industria di buon oratore, non uffizio di buon istorico. Cicerone istesso nel libro *De claris oratoribus*[3] diede luogo a' dicitori di men talento; e su questo esempio osservo che la storia letteraria di ogni nazione non considera solamente i suoi classici scrittori e quegli che loro si avvicinarono; aggiugne anche notizie, almeno brevi e concise, degli autori di minor fama. Anche nella *Iliade*, ch'è una storia de' tempi eroici, pochi sono i sommi duci, molti i buoni soldati, moltissimi i men valorosi, che il poeta non nomina se non di fuga. E nel caso nostro è anche più necessario inserire a' buoni ed agli ottimi i mediocri. Questi in molti libri son descritti con termini così vaghi, e talora così alterati, che a formar giudizio del grado loro convien introdurgli presso i miglior pittori quasi come attori di terze parti. Né perciò mi son messo in gran pena di ricercargli per minuto; special-

1. Antonio Pellegrino *Orlandi*, autore di un *Abecedario pittorico*, Bologna 1702, ristampato con correzioni e nuove notizie da Pietro *Guarienti*, a Venezia nel 1753. 2. *questioni*: lamenti. 3. *De claris oratoribus*: il *Brutus*.

mente ove trattisi di frescanti, e generalmente di artefici che alle quadrerie non son noti oggimai per lavori superstiti, o ad esse fan pieno più che decoro. Così anche nel numero ho mantenuto alla mia istoria il carattere di compendiosa. Che se qualche lettore, adottando la rigida massima del Bellori, che in belle arti, come in poesia, non si tollera mediocrità;[1] il margine farà verso lui ciò che in una piazza folta di popolo fanno i nomenclatori: esso gli additerà dove stiano i capi delle scuole e i pittori più degni: a loro si avvicini, con loro si fermi, e dagli altri rivolga il guardo come uomo,

. . . cui altra cura stringa e morda,
che quella di colui che gli è davante.

(Dante).[2]

Col metodo detto si soddisfà ai tre oggetti dell'opera. 1. *Si provvede alla storia d'Italia.* – Descritto il metodo, torno ai tre oggetti che mi proposi da principio; il primo dei quali era fornire una storia alla Italia, che interessa la sua gloria. Questo bel tratto di paese ha già, mercé del cav. Tiraboschi, la storia delle sue lettere; ma desidera ancora quella delle sue arti. Io ne tesso, o se ciò par troppo, ne agevolo quel ramo in cui ella non ha rivali. In certi generi e di letteratura e di belle arti o siamo uguagliati da esteri, o ne siam vinti, o ci si disputa almeno la corona e la palma. In pittura pare oggimai per consenso di tutte le genti che gl'ingegni ita-

1. V. la prefazione alle *Vite* [p. 5]. Non ammetto questo principio. Orazio lo coniò per la sola poesia, perché è una facoltà che perisce se non diletta; per contrario l'architettura anche non dilettando ha grande utile, preparandoci ove abitare; la pittura e la scultura, conservandoci le sembianze degli uomini e de' fatti illustri. È anche da avvertire che Orazio sconsiglia dal produrre mediocri poesie, perché non hanno spaccio («non concessere columnae» [«non lo concessero le edicole dei librai», cfr. *Ars poet.*, 373]): non è così delle mediocri pitture. Ognuno in qualunque paese può leggere il Petrarca, il Tasso, l'Ariosto; e se mai non lesse un poeta mediocre, scriverà meglio di chi gli abbia letti tutti: ma non ognuno può avere o nelle case o ne' tempii del suo paese i buoni pittori; e al culto e all'ornamento soddisfan pure i non eccellenti: così anche questi ed hanno e fanno qualche utile (L.). Giovanni Pietro *Bellori* (1615-1696), autore di importanti opere teoriche e critiche, ispirate ad un classicismo antibarocco e platonizzante che prelude al neoclassicismo winckelmanniano: *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672 (II edizione, Roma 1728, da cui cita il Lanzi); *Vita del cav. Carlo Maratta*, Roma 1732; *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano*, Roma 1695 (II edizione, Roma 1751). 2. *Inf.*, IX, 102-3.

liani abbiano preso il posto; e che gli estranei tanto sian più in istima, quanto più si avvicinano a' nostri. Era dunque decoroso alla Italia recare in un sol luogo ciò che della sua pittura era sparso in moltissimi volumi, e dare a queste cose quella che da Orazio fu detta «series et junctura», senza la quale non può essere né dirsi storia.[1] Al che fare non tacerò che ben più volte a voce e per lettere mi animò il predetto autor della *Storia della italiana letteratura*, quasi a un seguito della sua opera. Desiderò in oltre che si aggiugnesser notizie aneddote alle già divolgate; e alle scorrette, che risiedono negli abbecedari massimamente, si sostituissero altre di miglior nota.

L'uno e l'altro si è fatto. Il lettore troverà qui varie scuole da niun altro descritte; ed una intera, cioè la ferrarese, tratta da' mss. del Baruffaldi e del Crespi;[2] e in altre non di rado leggerà nomi e notizie di artefici, che adunai or da mss. antichi,[3] or dalla tradizione, or dal carteggio de' dotti amici, or dalle soscrizioni delle vecchie pitture: se queste son mobili da gabinetti, non è inutile ampliar la cognizione de' loro autori. Vi troverà in oltre non poche nuove osservazioni su le origini della pittura e su la propagazione di essa per tutta Italia, soggetto antico di dispute e di litigi; e a tratto a tratto nuove riflessioni sul maestro di questo o di quel pittore; ch'è la parte della storia la più favolosa. Spesso i nostri buoni antichi assegnarono per maestro a certuni Raffaello o Coreggio o

1. «Series iuncturaque pollet» [«importa l'ordinata disposizione e la congiunzione»], Horat., *De art. poet.*, v. 242. Abbiamo preso questo emistichio per motto di tutta l'opera; poiché qualunque ella siasi nel rimanente, qualche commendazione riceve dall'ordine e dal legamento che abbiam dato a tante notizie qua e là sparse, onde tesserne una istoria (L.). 2. Le *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, composte dall'erudito ferrarese Girolamo *Baruffaldi* (1675-1755) fra il 1697 e il 1722, furono in seguito pubblicate a Ferrara nel 1844; il pittore Luigi *Crespi* (1709-1779) è noto come autore di *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella «Felsina pittrice»* (Roma 1769), continuazione dell'opera del Malvasia; ma l'opera manoscritta a cui allude il Lanzi è intitolata (come risulta dal terzo indice) *Note e aggiunte alle «Vite» del Baruffaldi.* 3. In quest'ultima edizione molto ha contribuito al miglioramento dell'opera il sig. principe Filippo Ercolani, che avendo comprati dagli eredi del sig. Marcello Oretti 52 tomi di mss. che quell'indefesso amatore studiando, viaggiando, osservando molto avea compilati su i professori delle belle arti e la loro età e i lor lavori, se n'è potuto far uso in alcune note del sig. cav. Lazara, che si è compiaciuto prender cura di questa edizione. Alla gentilezza e al trasporto che questi due signori hanno per la pittura dovrà anche il pubblico molte notizie inedite finora o men bene divolgate (L.).

altro grand'uomo, senz'altro fondamento che di uno stile conforme; quasi come la credula gentilità favoleggiò che un eroe fosse figliuolo di Ercole perché prode, un altro di Mercurio perché ingegnoso, un altro di Nettuno perché venuto a capo di lunghe navigazioni. E questi scambi facilmente si emendano quando van congiunti con qualche inavvertenza degli scrittori: v. gr.[1] quando non avvertirono che la età del discepolo non si affà a quella del preteso istruttore. Talora però non son facili ad emendarsi; e allora massimamente quando il pittore, la cui nobiltà nell'arte dipende tutta dalla nobiltà del maestro, si spacciò in paesi esteri scolare di questo o di quel valentuomo che conobbe appena di vista; cosa che leggiamo di Agostino Tassi,[2] e che udimmo a' dì nostri di certi «sedicenti discepoli di Mengs»; a' quali raccontasi appena ch'egli dicesse una volta: «Sig. N. N., io vi saluto».

Per ultimo troverà qui il lettore alcune men ovvie notizie su la nomenclatura, su la patria, su la età degli artefici. È querela comune che gli abbecedari finora editi manchino di nomi che interessano, e di esattezza. Io scuso molto i compilatori di queste opere; avendo sperimentato quanto facilmente si erri in nomi raccolti spesso dalla bocca del volgo, o anche da scrittori che gli enunziarono diversamente; ma è giusto che a sì fatte sviste si rimedi una volta. Or l'indice di quest'opera presenterà quasi un nuovo abbecedario pittorico più copioso certamente e forse meno scorretto degli altri; quantunque capace di essere migliorato molto, specialmente coll'aiuto degli archivi e de' mss.[3]

2. *Si giova all'arte.* – Il second'oggetto ch'ebbi in mira fu in quanto potessi giovare all'arte. È antico dettato che ad ogni arte gli esempi maggiormente giovino che i precetti; ma ciò della pittura si verifica più espressamente. Chiunque ne scriva istoria su la norma de' dotti antichi dee non sol narrarne i successi,[4] ma de' successi indagare le occulte origini. Or le cagioni onde la pittura si è avanzata, ovvero è tornata indietro, si troveranno qui in ogni scuola; ed essendo sempre le stesse, insegneranno col fatto ciò che voglia farsi e schivarsi a promoverne l'avanzamento. Tali notizie

1. *v. gr.*: verbigrazia. 2. *Agostino Tassi*: pittore perugino (1566-1642). 3. Tralascio una lunga nota del Lanzi, in cui egli accenna ad errori commessi dal Vasari, dall'Orlandi, dal Guarienti, dal Crespi e da altri studiosi. 4. *successi*: avvenimenti.

non riguardano i soli artefici, ma gli altri ancora. Osservo nella scuola romana, alla seconda epoca, che il progresso delle arti dipende sempre da certe massime adottate universalmente dal secolo;[1] secondo le quali opera il professore[2] e giudica il pubblico. A render comuni e ad accreditare le miglior massime assai è conducente una storia generale che le suggelli. Così e gli artefici in operare, e gli altri in approvare o in dirigere avranno principii non incerti, non controversi, non dedotti dal gusto di una o di un'altra scuola; ma certi e sicuri e fondati su la esperienza costante di tanti luoghi e di tanti secoli. Aggiungasi che in sì varia istoria si troveranno esempi moltiplici, e da adattarsi a' diversi ingegni degli studenti, che talora solo per questo non si avanzano, ch'essi non premono il sentiero per cui natura gli avea fatti. Fin qui degli esempi. Che se altri desidera anche precetti, gli avrà in ogni scuola, non già da me; ma sì da coloro che meglio scrissero in pittura, e che io in proposito di questo e di quel maestro ho raccolti; come dirò in altro luogo.[3]

3. *Si agevola la cognizione degli stili pittorici.* – Il terz'oggetto che mi proposi, fu agevolare la cognizione delle maniere pittoriche. E veramente l'artefice o il dilettante, che ha letto in poco le maniere di ogni età e di ogni scuola, abbattendosi a una pittura, più agevolmente la ridurrà se non ad un certo autore, almeno ad un certo gusto; siccome fan gli antiquari, qualor assegnano una scrittura ad un dato secolo, riguardatane la carta e il carattere; o come i critici, qualora considerato il fraseggiare di un anonimo congetturano del tempo e del luogo in cui visse. Con tal lume si procede poi alla ricerca de' pittori che in quella scuola e in quell'epoca son vivuti; e continuandosi a far diligenze su le stampe, su i disegni, su di altre reliquie di quella età, si vien talora in cognizione del vero autore. La maggior parte de' dubbi su le pitture non si raggira se non cir-

1. *osservo . . . secolo*: cfr. *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., II, pp. 41-2: «Quanto a me io son d'avviso che i secoli sian formati sempre da certe massime ricevute universalmente e da' professori e da' dilettanti, le quali incontrandosi in qualche tempo ad essere le più vere e le più giuste, formano a quella età alquanti straordinari professori, e moltissimi de' buoni: varian le massime, com'è forza per la umana instabilità; ed ecco variato il secolo». 2. *professore*: artista. 3. *in altro luogo*: nel penultimo paragrafo, intitolato *Giudizi de' pittori onde tratti e come trascelti* (qui a p. 1146).

ca agli autori fra loro simili: questi io riunisco in un luogo solo, notando pure in che l'uno differisca dall'altro. Spesso si tituba paragonando un autore seco medesimo; quando sembra che uno stile non convenga o alla solita maniera o al gran nome di un professore. Per tali dubbiezze comunemente io noto il maestro di ciascheduno; giacché da principio ognun seguita le tracce della sua scorta: noto inoltre la maniera che si formò, e che mantenne costantemente, o mutò in altra: noto talora l'età che visse, e il maggiore o minore impegno con cui dipinse; onde non corrasi a condannare di falsità una pittura che poté esser fatta in età avanzata, o esser condotta con negligenza. Chi è per atto di esempio che possa ricevere per legittime tutte le opere di Guido[1] s'egli non sappia che Guido or seguì i Caracci, ora Calvart,[2] or Caravaggio, or se stesso, né ugualmente somigliò se stesso, quando fino a tre quadri compié in un giorno? Chi può sospettare che Giordano sia un pittor solo, quando non sappia ch'egli aspira a trasformarsi ora in uno degli antichi, ora in altro? E questi son troppo noti: ma quanti altri sono i men noti, e tuttavia non indegni che si additino per non cadere in errore? Or essi qui si potran conoscere, ove di tanti professori e di tanti stili si dà contezza.

Regole per discerner le copie dagli originali. – Io so che la cognizion erudita di vari stili non è l'ultimo termine a cui mirano i viaggi e le premure di un curioso; è di conoscer le mani d'ogni pittore almeno più celebre, è di discernere gli originali dalle copie. Felice me, se io potessi prometter tanto! Anzi felici que' medesimi che la vita consumano in tale studio, se vi fosser regole brevi, universali, sicure, per decidere sempre con verità! Molto deferiscono[3] alcuni alla storia. Ma quante volte interviene che si citi un istorico a favor di un quadro di una chiesa o di una famiglia, che venduto da' maggiori e sostituita in sua vece una buona copia, si è tornato poi a credere un originale! Alcuni altri molto si regolano con la dignità de' luoghi, e stentano a dubitare che quanto vedesi in gallerie scelte e sovrane non sia veramente di coloro a' quali gli ascrivono le descrizioni e i catalogi delle medesime. Ma

1. *Guido* Reni. 2. Denijs Calvaert (1540-1619), pittore fiammingo, che lavorò molto in Italia, e specialmente a Bologna, dove fondò una scuola in cui ebbe allievi, oltre il Reni, anche il Domenichino e l'Albani. 3. *Molto deferiscono*: attribuiscono molta importanza.

qui ancora può errarsi: poiché alcuni non pur privati ma principi, non potendo acquistare coll'oro certe pitture di antichi, si contentarono or delle repliche degli scolari più conformi a que' maestri; or anche delle copie fatte da' professori che i medesimi principi spedivano qua e là a quest'oggetto; come Ridolfo II, per addurne un esempio solo, operò con Giuseppe Enzo copista egregio (Boschini, pag. 62; e Orlandi, § Gioseffo Ains di Berna).[1] Non bastan dunque le prove estrinseche senza la intelligenza delle maniere. Ma l'acquistar tale intelligenza è frutto solo di lungo uso e di meditazioni profonde su lo stile d'ogni maestro; ed ecco in qual maniera passo a passo vi si perviene.[2]

Si dee per conoscere un autore aver notizia del suo disegno; al che aiutano i suoi schizzi, le sue tavole, o le incisioni almeno di esse, purché sian esatte. Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per essere conoscitor di pitture: chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga stampe, rivolgale ne' diurni.[3] Così l'occhio va abituandosi a quel modo di contornare o di scortar le figure, di arieggiar le teste, di gettare e piegar le vesti; a quelle mosse, a quella maniera di pensare, di disporre, di contrapporre ch'è familiare all'autore: così arriva a conoscere quella quasi famiglia di giovani, di putti, di vecchi, di donne, d'uomini, che ogni pittore ha adottata per sua, e l'ha prodotta ordinariamente in iscena ne' suoi dipinti. Né in questo genere può mai vedersi a bastanza: così minute e poco men che insensibili son talora le differenze che discernono un imitatore v. gr. di Michelangiolo da un altro imitatore; avendo ammendue studiato su lo stesso cartone e su le medesime statue; e per così dire imparato a scrivere su lo stesso esemplare.

Più di originalità suol trovarsi nel colorito, parte della pittura, che ognun si forma per certo proprio sentimento piuttosto che per magistero altrui. Il dilettante non giugne mai a farne pratica, che non abbia vedute molte opere di uno stesso, e notato seco qual genere di colori ami egli fra tutti; come gli comparta, come gli avvi-

1. Joseph Heinz (1564-1609), italianizzato in *Ains* o *Enzo*, pittore di corte dell'imperatore Rodolfo II. 2. V. Mr. Richardson, *Traité de la peinture*, [ed. cit.], tom. II, p. LVIII. Mr. d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, [ed. cit.], tom. I, p. LXV (L.). 3. *negli studi . . . diurni*: adatta Orazio, *Ars poet.*, 268-9: «Vos exemplaria graeca / nocturna versate manu, versate diurna».

cini, come gli ammorzi; quali sian le sue tinte locali; quale il tuono generale con che armonizza i colori. Questo quantunque sia chiaro e come d'argento in Guido e ne' suoi, dorato in Tiziano e ne' tizianeschi, e così degli altri; ha nondimeno tante modificazioni diverse, quanti sono gli artefici. Lo stesso dite delle mezze tinte e de' chiariscuri, ove ognuno tiene un suo metodo.

Tali cose, però, che si avvertono ancora in distanza, non bastano sempre per pronunciar francamente che tale opera sia del Vinci, per figura, non del Luini, che in tutto il seguita; o che quell'altra sia original del Barocci, non copia esatta del Vanni.[1] I periti avvicinansi allora al quadro, per farvi sopra quelle diligenze che si costumano nelle giudicature, quando trattasi della ricognizione di un carattere. La natura per sicurezza della società civile dà a ciascuno nello scrivere un girar di penna, che difficilmente può contraffarsi o confondersi del tutto con altro scritto. Una mano avvezza a moversi in una data maniera, tien sempre quella: scrivendo in vecchiaia divien più lenta, più trascurata, più pesante; ma non cangia affatto carattere. Così è in dipingere. Ogni pittore non si discerne solo da questo, che in uno si nota un pennello pieno, in altro un pennello secco; il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo, e chi in altro;[2] ma in ciò medesimo che a tanti è comune, ciascuno ha di proprio un andamento di mano, un giro di pennello, un segnar di linee più o men curve, più o meno franche, più o meno studiate, ch'è proprio suo: onde i veramente periti dopo assai anni di esperienza, considerata ogni cosa, conoscono e in certo modo sentono che qui scrisse il tale o il tal altro. Né essi temono di un copista benché eccellente. Egli

1. Francesco *Vanni* (1565-1609), pittore senese, del quale il Lanzi stesso dice: «si fermò nel gentile e florido del Barocci, in cui riuscì egregiamente» (cfr. *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., I, p. 361). 2. «Alcuni posarono il color vergine senza confonder l'uno con l'altro; cosa che ben si riconosce nel secolo di Tiziano: altri lo han maneggiato tutto al contrario, come il Coreggio: il quale posò le sue maravigliose tinte in modo che, senza conoscervi lo stento, le fece apparire fatte con l'alito, morbide, sfumate, senza crudezza di dintorni, e con tale rilievo, che per così dire arriva al naturale. Il Palma vecchio e Lorenzo Lotto hanno posato il color fresco e finite l'opere loro quanto Gio. Bellini; ma l'hanno accresciute e caricate di dintorni e di morbidezza in sul gusto di Tiziano e di Giorgione. Altri, come il Tintoretto, nel posare il colore così vergine come gli antidetti han proceduto con un ardire tanto grande che ha del prodigioso, etc.», Baldinucci, *Lettere pittor.*, [ed. cit.], t. II, lett. 126 (L.).

terrà dietro l'originale per qualche tempo, ma non sempre; darà delle pennellate franche, ma comunemente timide, servili e stentate; non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolare la propria maniera coll'altrui in quelle cose specialmente che men si curano; com'è lo stil de' capelli, il campo o l'indietro.[1] Veggasi una lettera del Baldinucci, ch'è la 126 fra le *Pittoriche*[2] del tomo II, ed un'altra del Crespi, ch'è la 162 del tomo IV. Giovano talora certe avvertenze su la tela e su le terre: onde alcuni usano ancora di far l'analisi chimica de' colori per saperne il vero. Ogni diligenza è lodevole quando si tratta di un punto così geloso, com'è accertare le mani de' grandi autori. Da queste diligenze dipende il non pagar dieci quello che appena merita due; il non collocare nelle raccolte più scelte ciò che ad esse non è di onore; il dare a' curiosi notizie che fanno scienza, non pregiudizi che fanno errore; come spesso avviene. Né è maraviglia. È più raro trovare un vero conoscitore, che un pittor buono. È questa un'abilità a parte; vi si arriva con altri studi; vi si cammina con altre osservazioni: il poter farle è di pochi; di pochissimi il farle con frutto: né io son fra loro. Non pretendo adunque, torno a ripetere, di formar con quest'opera un conoscitor di pitture in ogni sua parte; aiuto solamente a divenir tale con più facilità e più prestezza. La storia pittorica è quella che fa la base di un conoscitore; io procuro di unirgliela perché abbisogni di meno libri; di abbreviargliela sì che vi spenda men tempo; e di ordinargliela in guisa che in ogni occorrenza l'abbia più sviluppata e più pronta.

Giudizi de' pittori onde tratti e come trascelti. – Resta per ultimo che io dia conto in certo modo di me medesimo, e de' giudizi che io porto d'ogni pittore, non essendo un di loro. E veramente se i professori di quest'arte avesser tanto o di esercizio o di ozio a scrivere, quanto hanno d'intelligenza, ogni altro scrittore dovria loro cedere il campo. La proprietà de' vocaboli, l'abilità degli artefici locali, la scelta degli esempi son cose ordinariamente più cognite ad un pittor mediocre, che a un dilettante versato. Ma poiché occupati i dipintori a colorire le tele non hanno o sapere o agio

1. In pittura il *campo* è lo spazio su cui sono distribuite e spiccano le figure; l'*indietro*, la zona dove sono le figure di secondo piano. 2. *Le pittoriche*: cioè le *Lettere pittoriche* ecc., citate alla nota 4 di p. 1135.

bastevole a vergar le carte, conviene che a questo uffizio sottentrino altri, assistiti però da loro.[1]

Per questo scambievole soccorso che il pittore ha dato all'uomo di lettere, e l'uomo di lettere al pittore, la storia dell'arte si è avanzata molto; e del merito di ogni miglior maestro si è scritto in guisa che un istorico può trattarne oggimai convenevolmente. I giudizi che io più ne rispetto son quegli che immediatamente vengono da' professori. Pochi ne leggiamo di Raffaello, di Tiziano, di Poussin, di altri sommi maestri: questi mi paiono preziosi e degnissimi che se ne faccia conserva; perché d'ordinario chi meglio fa meglio giudica. Il Vasari, il Lomazzo, il Passeri, il Ridolfi, il Boschini, lo Zanotti, il Crespi[2] meritano forse esame in alcuni luoghi, ove lo spirito del partito poté sorprendergli; ma finalmente essi avean un diritto più speciale d'insegnarci, perché erano del mestiere. Il Bellori, il Baldinucci, il conte Malvasia, il conte Tassi[3] e simili tengono in questa classe un inferior rango; e tuttavia non mancano di autorità, perché quantunque dilettanti raccolsero i giudizi de' professori e del pubblico. E tanto basti per ora degl'istorici in generale: di

1. Convien ricordarsi che «de pictore, sculptore, fusore iudicare nisi artifex non potest» [«del pittore, dello scultore in marmo e in bronzo non può giudicare se non un artefice»], Plin. Junior, 1, epist. 10, [4], ma intender ciò sanamente; cioè di alcune ultime finezze dell'arte, a cui non giugne l'occhio di un dilettante per quanto si supponga erudito. Nel resto se una figura abbia belle o cattive fattezze, colorito naturale o falso, armonia, espressione, se il gusto sia veneto o romano o cose simili, abbiam noi bisogno sempre che un pittore ce lo susurri all'orecchio? E dove ci è veramente bisogno del giudizio di un artefice, e noi letto o udito lo riferiamo; avrà meno autorità nel nostro scritto che nella sua bocca? (L.). 2. Sul *Lomazzo* e sul *Crespi* cfr. la nota 2 a p. 833 e la nota 2 a p. 1140; a Giovan Battista *Passeri* (1610-1679), pittore, si devono le *Vite de' pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673* (pubblicate postume da G. L. Bianconi, con note di G. Bottari, a Roma, Zempel, 1772; e recentemente edite sull'autografo da J. Hess, Wien u. Leipzig 1934); a Carlo *Ridolfi* (1594-1658), pittore, *Le meraviglie dell'arte o vero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Venezia 1648); a Marco *Boschini* (1613-1678), pittore e incisore, la singolare e vivace *Carta del navegar pitoresco* (Venezia 1660) e le *Ricche miniere della pittura veneziana* (Venezia 1664 e 1674), che è la prima vera guida artistica di Venezia; a Giampietro *Zanotti* (1674-1755), pittore e xilografo, la *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (Bologna 1739). 3. Sul *Bellori* e sul *Baldinucci* cfr. la nota 1 a p. 1139 e la nota 2 a p. 1131; Carlo Cesare *Malvasia* (1616-1693), scrisse la *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), polemica esaltazione dei Carracci, e altre opere sull'arte bolognese; Francesco Maria *Tassi* (1716-1782) le *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* (Bergamo 1797).

ciascun di essi in particolare tornerà il discorso nelle scuole che ci han descritte.

Nel dar giudizio di ciascheduno ho scelto il partito che tenne Baillet[1] quando in molti tomi diede la storia delle opere che si chiaman di spirito; ove non tanto propone il suo sentimento quanto l'altrui. Ho dunque raccolti i pareri degl'intendenti che si hanno presso gli storici, i quali storici non ho creduto di citare ogni volta per non crescere mole al libro;[2] né di considerargli quando mi han recato sospetto di scrivere passionatamente. In oltre ho fatto uso di alcuni critici applauditi; siccome sono il Borghini, il Fresnoy, il Richardson, il Bottari, l'Algarotti, il Lazzarini, il Mengs[3] ed altri che scrissero dei nostri dipintori piuttosto giudizi che vite. Ho fatta stima ancor de' viventi; e a tal effetto ho consultati vari professori d'Italia; ho sottoposto a' lor occhi il mio scritto; ho seguito il consiglio loro; specialmente ove trattasi di disegno e di altre parti della pittura, delle quali la giudicatura e il sindacato risiede presso i soli artefici. Ho udito anche moltissimi de' dilettanti, che in certi punti non veggon meno de' professori; anzi da' professori medesimi sono consultati utilmente; v. gr. nel decoro delle storie, nella proprietà dell'inventare e dell'esprimere, nella

1. Adrien *Baillet* (1649-1705), erudito francese, autore dell'opera *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs* (1685-1686), a cui allude il Lanzi. 2. L'abbondare in citazioni, e il riferir de' libri men ovvi ogni minuta particolarità, è usanza di questi ultimi tempi, a cui mi sono conformato, pare a me, quanto basta nel secondo indice. Ma in una storia fatta specialmente per istruire e per piacere a chi si diletta di belle arti, mi è paruto di non interrompere spesso il filo del racconto con la testimonianza di questo o di quello. I libri onde traggo le notizie di ogni pittore sono indicati nell'opera e nel primo indice: inculcargli continuamente a' lettori saria cosa che piacerebbe a un di loro, ma dispiacerebbe a cento altri (L.). 3. Sul *Richardson* cfr. la nota 1 a p. 1134; Raffaele *Borghini* (1541-1588) è qui ricordato per *Il riposo* (Firenze 1584), dialogo di orientamento vasariano su questioni di teoria e critica figurativa; Charles-Alphonse *du Fresnoy* per il trattato *De arte graphica* (Paris 1667, ripubblicato da Roger de Piles nel 1673); Giovanni *Bottari* (1689-1775) per i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (Lucca 1754), in cui sono interlocutori il Bellori e il pittore Maratta; Francesco *Algarotti* per il *Saggio sopra la pittura* (Bologna 1762) e alcune *Lettere* pure intorno alla pittura; Giovanni Andrea *Lazzarini* (1710-1801) per la *Dissertazione sopra l'arte della pittura* (Pesaro 1753), che l'Algarotti tenne presente nel *Saggio* citato; il Mengs, oltre che per la lettera *Ad un amico* già ricordata, per le *Riflessioni sopra i tre gran pittori Raffaello, il Correggio e Tiziano e sopra gli antichi* (pubblicate per la prima volta dal d'Azara nelle *Opere*, Parma 1780).

imitazione dell'antico, nella verità del colore. Né ho lasciato di considerare io medesimo una gran parte delle produzioni migliori delle scuole italiane, e d'informarmi nelle città del rango che ivi tengono presso gl'intendenti i loro pittori non tanto noti; persuaso che ivi di ognuno si forma miglior giudizio, ove più opere se ne veggono e ove più spesso che altrove e da' cittadini e dagli esteri se ne favella. Così anche ho potuto provvedere alla fama di non pochi artefici; i quali giacevan dimenticati, perché lo scrittor della loro scuola o non si era abbattuto a vedergli; o avendone sol veduto qualche debole produzione o giovanil tentativo in una città, nulla seppe delle opere altrove fatte con più metodo e in età compiuta.

Malgrado tali diligenze, io non ardisco, o lettore, di commendarvi quest'opera come cosa a cui molto non possa aggiugnersi. Non è mai avvenuto alle storie che han tanti oggetti di nascer perfette: elle si perfezionano a poco a poco: chi è primo in esse di tempo, resta in fine ultimo di autorità; e il suo maggior merito è aver data occasione col suo esempio ad opere più compiute. Or quanto meno può sperarsi perfezione in un compendio di tutte? Molti nomi di artefici e di scrittori buoni vi troverete; ma può ammetterne degli altri omessi per mancanza non mai di stima, sempre di tempo o di modo da considerargli. Vi leggerete molti giudizi, ma possono entrarvene degli altri. Non vi è autore, di cui tutti pensino a un modo. Baillet nominato, non è gran tempo, lo fa vedere de' letterati; e chi credesse pregio dell'opera, potria molto più farlo conoscere de' pittori. Ognuno ha i suoi principii: il Bonarruoti proverbiò come goffo Pietro Perugino ed il Francia, lumi dell'arte: Guido, se crediamo agl'istorici, dispiaceva al Cortona, il Caravaggio allo Zucchero,[1] il Guercino a Guido; e quello che più sorprende, Domenichino al maggior numero de' pittori che vivevano in Roma quando egli vi fece i miglior lavori.[2] Se que' professori avessero scritto de' loro emoli, o gli avrian vituperati, o ne avrian detto men bene che non

1. *Zucchero*: il pittore Federigo Zuccaro (1542-1602). 2. Pietro da Cortona raccontò al Falconieri che, quando fu esposto il celebre quadro di S. Girolamo della Carità, «ne fu detto tanto male da tutti i pittori (che allora ne vivevano molti de' grandi), ch'egli per accreditarsi, essendo venuto di poco a Roma, ne diceva male anch'egli». Così attesta il Falconieri medesimo (*Lett. pittor.*, [ed. cit.], tom. II, lett. 17) e continua dicendo: «La tribuna di S. Andrea della Valle (di Domenichino) è ella delle belle cose che sian qua a fresco? e pure si trattò di metterci i muratori co' martelli e buttarla giù, quando egli la scoperse. E quando egli passava per quella chiesa si

ne dicono i neutrali; ed ecco come un dilettante spessissime volte darà nel segno meglio che un artefice, perché il primo siegue il pubblico disappassionato, il secondo si lascia scorgere dalla invidia o dalla prevenzione. Sì fatti dispareri durano tuttavia sopra molti artefici, che secondo i vari gusti, non altramente che i cibi, piacciono ad uno, spiacciono a un altro. Trovare un mezzo che sia esente del tutto dalla riprensione di questo o di quel partito è tanto possibile quanto accordare i pareri degli uomini, che si moltiplicano a proporzione delle teste. In questa discordanza ho creduto bene lasciar da banda le cose più controverse; seguir nelle altre il parer dei più; permettere a ognuno di tenere opinioni anche singolari;[1] ma non frodare il lettore, per quanto ho potuto, del suo desiderio; ch'è sapere le più autorevoli e le più comuni. Così credo io che abbian fatto sempre gli antichi quando scrissero de' professori di quelle arti delle quali essi non erano che dilettanti: né può nascere altronde che Tullio, Plinio, Quintiliano parlino degli artefici greci comunemente d'una stessa maniera: la lor voce era una perché una era quella del pubblico. So che non è facile accertarla sempre ne' più moderni; ma non è sì difficile circa gli altri, su' quali si è scritto tanto. So inoltre che tal voce sempre non è la più

fermava co' suoi scolari a guardarla; e stringendosi nelle spalle diceva loro: "Non mi par poi d'essermi portato sì male"» (L.). 1. Le più singolari e più nuove circa i nostri pittori si posson vedere ne' tre tomi di Mr. Cochin, confutato in alcune *Guide* di città (come nella padovana e nella parmense) e convinto assai spesse volte di errori di fatto. È anche ripreso circa le cose di Bologna dal canon. Crespi (*Lett. pitt.*, [ed. cit.], tom. VII) e su quelle di Genova dal cav. Ratti nelle *Vite* de' professori di quella città; ove cominciando dalla prefazione si notano in Cochin gravissime inavvertenze. Si aggiugne ivi che quell'opera fu disapprovata da Watellet, e in oltre da Clerisseau, e da altri virtuosi franzesi allora viventi; né credo saria piaciuta al Filibien, al de Piles, e a simili maestri della miglior critica. Anche l'Italia in questi ultimi tempi ha prodotto un libro che in più cose di belle arti mira a rovesciare le antiche idee. Il suo titolo è: *Arte di vedere secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. L'autore, chiamato in certi fogli periodici di Roma il «Diogene de' nostri tempi», ha avuto l'onore di varie confutazioni (v. la *Lettera* in difesa del cav. Ratti, a pag. 11). Autori di opinioni stravaganti par che ambiscano tal gloria, affinché il mondo parli di loro; ma i letterati, se non deono tacere affatto, non deon esser troppo solleciti di compartirnela. «Opinionum commenta delet dies» [«il tempo distrugge le opinioni fittizie», Cicerone, *De nat. deor.*, II, II, 5], L.–Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), celebre acquafortista, è autore di un *Voyage en Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture que l'on voit dans les principales villes d'Italie* (Paris 1759). L'autore dell'*Arte di vedere secondo i principii di Sulzer e di Mengs* è naturalmente il Milizia.

vera: giacché «spesso avvien che pieghi / l'opinion corrente in peggior parte».[1] Ma ciò in fatto di belle arti rade volte accade;[2] né fa forza contro un istorico che protesta di riferire le opinioni più comuni senza entrare odiosamente a discutere se sian le più vere.

Divisione dell'opera. – Divido l'opera in sei tomi; e incomincio col primo e secondo da quella parte d'Italia, che, mercé del Vinci, di Michelangiolo e di Raffaello, fu la prima a splendere e ad aver carattere deciso in pittura: questi sono i principi delle due scuole, fiorentina e romana; alle quali annetto per vicinanza le altre due, di Siena e di Napoli. Poco appresso cominciarono a celebrarsi in Italia Giorgione e Tiziano e il Coreggio; i quali tanto vantaggiarono il colorito quanto i primi il disegno: e di questi luminari della Italia superiore tratto nelli tomi terzo e quarto; giacché la quantità degli artefici e le tante aggiunte di questa nuova edizione mi hanno consigliato a formar due volumi. Succedé la scuola bolognese, che volle in sé riunire il meglio delle altre tutte: da essa comincia il quinto volume, e vi è aggiunta per la vicinanza Ferrara e l'alta e la bassa Romagna. Siegue la scuola genovese, che più tardi acquistò la sua celebrità; e il Piemonte, che senz'avere successione di scuola sì antica come altri stati, ha però altri meriti considerabili per esser compresa nella storia della pittura. Così le cinque scuole più illustri si succedono secondo i loro natali; come nell'antica pittura troviam segnate prima l'asiatica e la ellenica; e questa divisa dipoi in attica e sicionia; alle quali succedé in fine la romana.[3] Il tomo sesto ed ultimo contiene i vari indici indispensabili a render l'opera di maggior uso e di migliore profitto. Nell'ascrivere i soggetti a questa o a quell'altra scuola ho avuto riguardo, più che alla lor patria, a certe altre circostanze; quali sono la educazione, lo stile, e spe-

1. Non saprei dire a chi appartengano questi due versi. 2. Dello stesso Apelle si legge in Plinio: «vulgum diligentiorem iudicem quam se praeferens» [«mostrando di ritenere il pubblico giudice più attento di se stesso», *Nat. hist.*, XXXV, X, 84]. Veggasi Carlo Dati nelle *Vite de' pittori antichi*, [Firenze 1667], a pag. 99, ove prova con autorità e con esempi che il giudizio delle arti che imitano la natura, non è ristretto a' soli periti. Veggasi anche il Giunio, *De pictura veterum* [Amsterdam 1637], lib. I, cap. 5 (L.). 3. V. mons. Agucchi in un frammento presso il Bellori nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, [ed. cit.], a pag. 190 (L.).

cialmente il domicilio e la istruzione degli allievi; circostanze peraltro che talora si trovano così temperate e miste, che più città possono contendere per un pittore, come in altri tempi si facea per Omero. Né in tali questioni io pretendo di entrar giudice; essendo il mio lavoro unicamente diretto a conoscere le vicende che la pittura ebbe in questo o in quel luogo, e gli artefici che v'influirono; non a decider liti odiose e aliene dal mio scopo.

I

Giovanni Cimabue.[1]

Gio. Cimabue nato di nobil lignaggio[2] fu architetto e pittore. Che fosse scolar di Giunta[3] si è congetturato a' dì nostri per questa sola ragione, che i greci ne sapean meno che gl'italiani. Converrebbe prima provare che lo scolare e il maestro convivessero in un luogo istesso: il che dopo le osservazioni addotte alla pag. 10 mal può supporsi.[4] Seguendo la luce della storia, egli apprese l'arte da que' greci, che furono chiamati in Firenze; e secondo il Vasari dipinsero in S. Maria Novella. Erra però facendogli operare nella cappella de' Gondi fabbricata insieme con la chiesa tutta un secolo appresso; e dovea dire in altra cappella sotto la chiesa, ove a quelle greche pitture fu dato di bianco, e sostituitene delle altre da un pittor trecentista.[5] Non son molti anni che caduta una parte del nuovo intonaco, ricomparvero alcune figure di que' greci, cose rozzissime. Cimabue par che gli seguisse ne' suoi prim'anni; e

1. Dalla *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., I, pp. 15-8. 2. V. il Baldinucci, [*Notizie* ecc., cit.], t. I, pag. 17 della edizione fiorent. del 1767, ove dicesi che i *Cimabuoi* eran anche detti *Gualtieri* (L.). 3. *Giunta* Pisano. 4. V. nondimeno il Baldinucci, nella *Veglia*, [Firenze, Matini, 1690], pag. 87 (L.). A p. 10 il Lanzi espone le ragioni per cui ritiene che quando Cimabue venne a Pisa, Giunta fosse lontano da quella città o già morto. 5. Leggesi nella Prefazione [di G. della Valle, su cui cfr. la nota 3 a p. 1154] alla edizione senese [1791-1794] delle *Vite* del Vasari, a pag. 17: «A Giunta e agli altri pisani, siccome capi di scuola, fu data la prima e principale direzione di pingere la Basilica francescana; e della loro scuola erano o allievi o dipendenti Cimabue e Giotto, che vi fecero varie opere importanti». Giunta fu direttore de' suoi aiuti finché vi stette; e vi sia stato anche dopo il 1236: ma come supporlo in Assisi finché Cimabue (che nacque nel 1240, e andò in Assisi intorno al 1265) potesse da lui essere istruito, e aiutarlo, e succedergli? E quanto più ripugna tal supposizione in Giotto, che fu invitato ad Assisi «molti anni dopo»? (Vasari), L.

forse allora dipinse il *S. Francesco* e le picciole istorie che lo circondano alla chiesa di S. Croce.[1] Ma quella tavola, comunque ascrivasi a Cimabue, è, se io non erro, d'incerto autore; o almeno non ha la maniera né il colore delle opere di Cimabue anche giovanili. Tal è la *S. Cecilia*, con gli atti del suo martirio, che dalla chiesa della Santa passò a quella di S. Stefano;[2] pittura molto migliore del *S. Francesco.*

Comunque siasi, Giovanni su l'esempio di altr'italiani del suo secolo vinse la greca educazione, la quale pare che fosse di andarsi l'un l'altro imitando, senz'aggiugner mai nulla alla pratica de' maestri. Consultò la natura; corresse in parte il rettilineo del disegno; animò le teste, piegò i panni, collocò le figure molto più artificiosamente de' greci. Non era il suo talento per cose gentili: le sue Madonne non han bellezza; i suoi angeli in un medesimo quadro son tutti della stessa forma. Fiero come il secolo in cui viveva, riuscì egregiamente nelle teste degli uomini di carattere, e specialmente de' vecchi; imprimendo loro un non so che di forte e di sublime, che i moderni han potuto portare poco più oltre. Vasto e macchinoso nelle idee diede esempi di grand'istorie, e l'espresse in grandi proporzioni. Le due *Madonne* in grandi tavole, che ne ha Firenze, l'una presso i domenicani, con alcuni busti di santi nel grado; l'altra in S. Trinita, con que' sembianti di profeti sì grandiosi,[3] non danno idea del suo stile come le pitture a fresco nella chiesa superiore di Assisi, ove comparisce ammirevole per que' tempi. In quelle sue istorie del Vecchio e Nuovo Testamento, che ci rimangono (perciocché non poche ne ha scancellate o almen guaste il tempo) egli apparisce un rozzo Ennio, che fin dall'abbozzare l'epica in Roma dà lumi d'ingegno da non dispiacere a un Virgilio. Più anche è dal Vasari ammirato, e meritamente, nelle pitture della volta. Si mantengono tuttavia in buon grado; e quantunque in alcune figure di G. C. e di N. D.[4] specialmente rimanga assai di greca maniera; tuttavia in altre

1. *Il S. Francesco . . . S. Croce*: l'opera è tuttora in S. Croce a Firenze, ma oggi è attribuita ad un seguace di Bonaventura Berlinghieri. 2. *S. Cecilia . . . S. Stefano*: anche quest'opera non è più assegnata a Cimabue, ma al cosiddetto Maestro di S. Cecilia, seguace della maniera primitiva di Giotto. Si trova ora agli Uffizi. 3. *Le due Madonne . . . grandiosi*: la prima di queste due opere è tuttora in Santa Maria Novella, ma l'attribuzione a Cimabue è oggi discussa; la seconda si trova nella Galleria degli Uffizi. 4. *di G. C. e di N. D.*: di Gesù Cristo e di Nostra Donna.

di evangelisti e di dottori che assisi in cattedra istruiscono i religiosi dell'ordine francescano, vi è non so qual novità d'immaginare e di disporre, che da altri non pare attinta. Vigoroso è il colorito; colossali per la gran distanza e non[1] mal conservate le proporzioni: in somma par che ivi la pittura cominci a osare ciò che prima osava appena il musaico. Tutti questi son pure progressi dello spirito umano da non raccorsi[2] in una storia; e son meriti da non dissimularsi nel pittor fiorentino, quando vuol paragonarsi co' pisani e co' sanesi. Né io veggo come, dopo l'autorità del Vasari, che l'opra della volta assegnò a Cimabue, e dopo la tradizione di cinque secoli che glie la conferma, il p. m. della Valle[3] abbia potuto ascriver a Giotto, pittor tanto più gentile. Ha voluto pure anteporre a Cimabue questo o quell'altro pittore della stessa età, perché facesser gli occhi men torvi, o i nasi meglio profilati; picciole cose a parer mio per degradar Cimabue dal posto che gode nelle storie degl'imparziali.[4] Ha scritto inoltre ch'egli alla scuola fiorentina co' suoi esempi «non fece né ben né male» (Pref. al Vasari), cosa dura ad udirsi da chi ha letti tanti scrittori della città e sì antichi che lo celebrano; ed ha veduto ciò che avean fatto i pittor fiorentini prima di lui, e di quanto esso gli superasse.

1. *distanza e non*: queste parole figurano in corsivo nell'edizione 1809 (le edizioni precedenti non portano questo passo): probabilmente a sottolineare la difesa di Cimabue contro i denigratori, come il della Valle nominato più avanti. 2. *non raccorsi*: così ha il testo dell'edizione 1809 (neppure questo passo figura nelle edizioni precedenti); ma il senso richiede che si elimini il *non*. 3. Guglielmo *della Valle*, autore di *Lettere sanesi* (1782-1786), raccolta di notizie erudite sull'arte senese, pubblicò con proprie annotazioni l'edizione senese del Vasari (1791-1794). Il giudizio ricordato dal Lanzi è in una nota apposta alla *Vita di Cimabue* di questa edizione. 4. Alle testimonianze che v'erano favorevoli a Cimabue se n'è aggiunta una di non poco peso dal ms. reso pubblico, son pochi anni, dal sig. ab. Morelli [*Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, ecc. scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano 1800; l'anonimo è il veneziano Marcantonio Michiel]. Leggesi quivi che Cimabue dipinse in Padova nella chiesa del Carmine, che poi bruciò: ma che salvata dall'incendio una sua testa di S. Giovanni, e posta in un quadro di legno, in casa di Alessandro Capella si conservava. Un pittore che non avesse «fatto né ben né male alla scuola fiorentina e alla pittura», saria stato chiamato a Padova? Si sarian tenute le sue reliquie in tanto pregio? Potea essere sì stimato in una età così distante dal Vasari; alle cui arti vorrebbe ascriversi la riputazione di Cimabue? Veggansi altre prove di questa riputazione nella difesa del Vasari in questo 1 libro all'epoca terza, e sempre più si disvogli chi scrive istorie, o le chiosa, dallo spirito di sistema e di partito (L.).

II

Michelangiolo da Caravaggio.[1]

Michelangiolo Amerighi, o Morigi, da Caravaggio è memorabile in quest'epoca, in quanto richiamò la pittura dalla maniera alla verità, così nelle forme che ritraeva sempre dal naturale, come nel colorito che, dato quasi bando a' cinabri e agli azzurri, compose di poche ma vere tinte alla giorgionesca. Quindi Annibale[2] diceva in sua lode che costui macinava carne; e il Guercino e Guido assai l'ammirarono e profittarono de' suoi esempi. Incamminato nell'arte in Milano, e di là ito in Venezia per istudiare in Giorgione, tenne da principio quel moderato ombrare che appreso avea da quel sommo artefice; del quale stile restano alcune opere del Caravaggio, che sono le sue più pregiate. Di poi, scorto dal suo naturale torbido e tetro, diedesi a rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri. Sembra che le figure abitino in un carcere illuminato da scarso lume e preso da alto. Così i fondi son sempre tetri, e gli attori posano in un sol piano, né v'è quasi degradazione ne' suoi dipinti: e nondimeno essi incantano pel grand'effetto che risulta da quel contrasto di luce e d'ombra. Non è da cercare in lui correzione di disegno, né elezione di bellezza. Egli ridevasi delle altrui specolazioni per nobilitare un'aria di volto, o per rintracciare un bel panneggiato, o per imitare una statua greca: il suo bello era qualunque vero. Esiste in palazzo Spada una sua *S. Anna*[3] intenta a' femminili lavori con Nostra Signora a lato: l'una e l'altra è delle fattezze più volgari, e vestono alla romanesca; ritratti sicuramente di una donna e di una fanciulla, le prime che gli si offersero agli occhi. Così egli usava il più delle volte: anzi pareva si compiacesse maggiormente ove assai trovava di caricato; armature rugginose, vasi rotti, fogge di abiti antiquate, forme di corpi alterate e guaste. Quindi alcune sue tavole furon poi tolte da' sacri altari, ed una in particolare alla Scala che rappresentava il *Transito di M. V.*,[4] e vi era un cadavero stranamente enfiato.

1. Dalla *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., II, pp. 161-3. 2. *Annibale* Carracci. 3. *S. Anna*: di questo quadro non si ha altra notizia. 4. *Transito di M. V.*: la *Morte della Vergine* (1605-1606), già in Santa Maria della Scala in Roma, ora al Louvre.

Poche tavole ne ha Roma, e fra esse la *S. M. di Loreto* a S. Agostino;[1] ma l'ottima è il *Deposto di Croce*[2] alla Vallicella, che ivi al ridente di Barocci e al soave di Guido, che sono in altri altari, fa un contrapposto maraviglioso. Per lo più servì alle quadrerie; nel suo arrivo in Roma dipingendo fiori e frutti; poi tele bislunghe di mezze figure; usanza frequentata dopo i suoi tempi. Quivi espresse istorie or sacre or profane, e specialmente i costumi del basso volgo; ubbriachezze, astrologie, compre di commestibili. Si ammira in casa Borghese la *Cena di Emmaus*,[3] il *S. Bastiano*[4] in Campidoglio, nella quadreria Panfili la storia di Agar con Ismaele moribondo,[5] e il quadro della *Fruttaiuola*[6] naturalissimo nella figura e negli accessori. Più ancora prevalse in rappresentare risse, omicidi, tradimenti notturni; per le quali arti egli stesso, che non ne fu alieno, ebbe travagliosa la vita, e infame la storia. Partì di Roma per omicidio, e stette in Napoli qualche tempo: di là passò in Malta, ove, dopo avere avuta croce dal G. Maestro per la eccellenza nel dipingere, dimostrata nel bel quadro della *Decollazione di S. Giovanni*,[7] che vedesi nell'oratorio della chiesa conventuale, prese briga con un cavaliere e fu stretto in carcere. Fuggitone con pericolo della vita e stato alquanto in Sicilia, volle tornare a Roma; ma non oltrepassò Porto Ercole, ove di febbre maligna morì nel 1609.[8]

III

Bernardin Lovino.[9]

Rimane a scrivere del più celebre imitatore del Vinci, Bernardin Lovino, com'egli scrive, o Luini, come dicesi comune-

1. *a S. Agostino*: in Roma; l'opera, del 1603 circa, è chiamata anche *Madonna dei pellegrini*. 2. *Deposto di Croce*: la *Sepoltura di Cristo* (1601-1604), ora nella Galleria Vaticana. 3. *Cena di Emmaus*: quadro eseguito nel 1594, ora nella National Gallery di Londra. 4. *S. Bastiano*: non si ha notizia di questo quadro; il Bellori ricorda (cfr. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. cit., p. 128) un *S. Sebastiano* «portato in Parigi». 5. *la storia . . . moribondo*: neppure di questo quadro si ha notizia, a meno che il Lanzi non lo scambi con *Il riposo in Egitto*, che si trova tuttora nella Galleria Doria Pamphili. 6. *Fruttaiuola*: si tratta probabilmente del *Ragazzo con canestra di frutta*, databile intorno al 1589, ed ora nella Galleria Borghese, o di una replica perduta di questo quadro. 7. *Decollazione di S. Giovanni*: compiuta nel 1608, ed ora nella cattedrale di La Valletta. 8. *nel 1609*: esattamente nel 1610. 9. Dalla *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., IV, pp. 202-7.

mente, nativo di Luino nel Lago Maggiore. Il Resta[1] asserisce che non venne in Milano se non dopo la partenza del Vinci, e che imparò dallo Scotto.[2] L'autor della *Guida*,[3] a p. 120, lo annovera fra gli scolari di Lionardo; e per la età, se io non erro, poteva esserlo. Perciocché, se Gaudenzio nato nel 1484 fu «discepolo dello Scotto e insieme del Lovino», come si ha dal Lomazzo a pag. 421 del suo *Trattato*,[4] ne siegue che Bernardino fosse già pittore circa al 1500 quando il Vinci lasciò Milano. Ed è intorno a questo tempo che il Vasari colloca Bernardino da Lupino,[5] che a Sarono[6] dipinse tanto delicatamente lo *Sposalizio* e altre storie di Maria Vergine, ove dovea dir da Luino: e mi spiace che un annotator del Vasari abbia voluto cangiare Lupino in Lanino,[7] che fu scolare di Gaudenzio. Conferma le mie congetture su la età di Bernardino il ritratto ch'egli a sé fece in Sarono nella *Disputa di Gesù fanciullo*, ove si rappresentò già vecchio: e correva allora l'anno di N. S. 1525, come ivi leggesi.

Poté dunque il Luini aver luogo fra gli scolari del Vinci; e l'ebbe certamente nella sua accademia. Vi sono altri di quella scuola, che gli andarono innanzi nella finezza del pennello, o nella grazia del chiaroscuro; nel qual genere il Lomazzo loda Cesare da Sesto, e dice che il Luini fece le ombre più grossamente.[8] Contuttociò nel totale di un pittore niuno si appressò al Vinci più che Bernardino; disegnando, colorendo, componendo assaissime volte tanto conformemente al suo caposcuola, che fuor di Milano molti suoi quadri passan per Vinci. Tal è il sentimento de' veri intelligenti, riferito e approvato dall'autor della *Nuova Guida*, ch'è sicuramente uno del loro numero. Nel qual proposito addita egli due quadri dell'Ambrosiana; la *Maddalena* e il *S. Giovanni*[9] che

1. Il padre Sebastiano *Resta*, autore di una *Galleria portatile*, manoscritta, a cui il Lanzi si riferisce. 2. Stefano *Scotto*: pittore milanese vissuto nella seconda metà del secolo XV; il Lanzi poco prima (IV, p. 184) lo definisce «maestro di Gaudenzio Ferrari, assai celebrato dal Lomazzo nell'arte di far rabeschi». 3. *L'autor della Guida*: Carlo Bianconi (1732-1802), autore della *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi* (Milano 1787). 4. Il *Trattato dell'arte della pittura* (Milano, Ponzio, 1584). Sul Lomazzo cfr. la nota 2 a p. 833. 5. Cfr. *Vite* ecc., a cura di C. L. Ragghianti, II, Milano, Rizzoli, 1942, p. 252. 6. *a Sarono*: a Saronno, nel santuario della Madonna dei Miracoli. 7. *Lanino*: il pittore Bernardino Lanini da Vercelli (1512-non oltre il 1583). 8. *il Lomazzo . . . grossamente*: cfr. *Trattato dell'arte della pittura*, ed. cit., p. 237. 9. *la Maddalena e il S. Giovanni*: all'Ambrosiana

carezza il suo pecorino; che i forestieri appena si persuadono poter essere d'altrui che di Lionardo. Di uguale merito, o quasi, ho vedute altre sue pitture in più quadrerie di Milano nominate da me più volte.

Convien però aggiugnere ciò che in proposito di Cesar da Sesto notai poc'anzi;[1] ch'egli ha pure in certe sue opere gran somiglianza con lo stile raffaellesco; come in una *Madonna* presso S. A. il Principe di Keweniller,[2] e in qualche altra, che so essere stata comprata per cosa di Raffaello. Di qui è nato, cred'io, il parere di alcuni, ch'egli fosse in Roma: ciò che l'ab. Bianconi meritamente richiama in dubbio alla pag. 391, e pende anzi alla parte del no. Né io mi terrò al sì senz'averne prove di fatto; parendomi debole l'argomento che si deduce dalla somiglianza della maniera. Trattai di proposito questo punto nel terzo capitolo scrivendo del Coreggio;[3] e se mi parve più verisimile che quella divina indole tanto ampliasse e aggraziasse il suo stile senz'aver veduto in Roma Michelangiolo né Raffaello; non discredo ora che la medesima cosa intervenisse al Luini. La natura è il libro ugualmente esposto ad ogni pittore; il gusto è quello che insegna a scegliere; l'esercizio passo passo conduce alla esecuzione della scelta. Il gusto di Lionardo era tanto conforme a quel di Raffaello nel delicato, nel grazioso, nell'espressivo degli affetti, che, s'egli non si fosse distratto in molti altri studi ed avesse scemato qualche grado alla finitezza per aggiungerne qualche altro alla facilità, all'amenità e alla pienezza de' contorni; lo stile di Lionardo spontaneamente si sarebbe ito ad incontrare con quel di Raffaello, con cui ha in alcune teste specialmente gran vicinanza. Ciò credo accaduto in Bernardino, il quale avea fatto suo il gusto del Vinci, e viveva in un secolo che correa già verso una maggiore scioltezza e pastosità. Cominciò anch'egli da uno stile men pieno e pendente al secco; qual vedesi

si conserva tuttora il *S. Giovannino*; il primo quadro è assai probabilmente la *Santa Maria Maddalena*, già nella chiesa di Santa Marta, e ora nella Pinacoteca di Brera. 1. *poc'anzi*: cfr. IV, p. 195. 2. *Madonna . . . Keweniller*: sulla base di questa sola notizia è difficile identificare tale *Madonna* fra le moltissime dipinte dal Luini. 3. *Trattai . . . Coreggio*: nel tomo IV, p. 72, dove, dopo aver discusso la questione delle influenze romane sul Correggio, conclude: «Spesso i sommi uomini, senza l'uno saper dell'altro, han calcate le stesse orme, "et quadam ingenii divinitate", come Tullio si esprime, "in eadem vestigia incurrerunt"».

apertamente nella sua *Pietà*[1] alla Passione; poi a grado a grado venne rimodernandolo. Quel quadretto medesimo della *Ubbriachezza di Noè*, che per una delle sue opere più singolari si mostra a S. Barnaba,[2] ha una precisione di disegno, un taglio di vesti, un andamento di pieghe, che sente residuo di Quattrocento. Più se ne allontana nelle *Istorie di S. Croce*[3] fatte circa al 1520, alcuna delle quali ripeté a Sarono cinque anni appresso ove par vincere se medesimo. Queste ultime sono le opere che più somiglino il fare di Raffaello: ritengono però la minuzia nelle trine, la doratura nei nimbi, il trito negli ornamenti de' tempii, quasi come nel Mantegna e ne' coetanei; usanze lasciate da Raffaello quando giunse al migliore stile.

Io credo pertanto che quest'uomo deggia il suo stile non tanto a Roma, dalla quale poté aver qualche stampa e copia degli artefici che vi eran fioriti; quanto all'accademia del Vinci, delle cui massime lo veggo imbevuto singolarmente; e sopra tutto al proprio genio grande nel suo genere, e da paragonarsi con pochi. Dico nel suo genere; e intendo il soave, il vago, il pietoso, il sensibile. In quelle storie di N. Donna a Sarono ella è rappresentata in sembianze che confinano con la bellezza, con la dignità, con la modestia che le dà Raffaello, benché non sian desse. Paion sempre attemperarsi alla storia dipinta, o che la S. Vergine si appresenti allo sposalizio; o che oda con maraviglia le profezie di Simeone; o che accolga penetrata dal gran mistero i Magi dell'Oriente; o che fra il dolore e la gioia interroghi il divin Figlio nel tempio perché l'abbia così lasciata. Le altre figure ancora han bellezza conveniente al carattere, teste che paion vivere, guardature e mosse che paion chiedervi risposte, varietà d'idee, di panni, di affetti tutti presi dal vero; uno stile in cui tutto par naturale, nulla studiato; che guadagna al primo vederlo, che impegna a osservarlo parte per parte, che fa pena a distaccarsene, questo è lo stile del Luini in quel tempio. Poco diverso è nelle altre pitture, che condusse con più impegno e in età più matura in Milano; né intendo come il Vasari possa

1. *Pietà*: il *Compianto di Cristo*, nella chiesa di Santa Maria della Passione a Milano, eseguito non oltre il 1510. 2. *quadretto . . . S. Barnaba*: attualmente si trova nella Pinacoteca di Brera. 3. *Istorie di S. Croce*: nella predella del già ricordato *Compianto di Cristo*, in Santa Maria della Passione, a Milano. La datazione di queste *Storie* è oggi arretrata a non dopo il 1510 (cfr. A. Ottino della Chiesa, *B. Luini*, Novara, De Agostini, 1956, p. 110).

scusarsi ove dice che *tutte* le sue opere son *ragionevoli*;[1] quando ve ne ha tante che fanno inarcar le ciglia. Veggasi il suo *Gesù flagellato* a S. Giorgio,[2] e dicasi da qual pennello sia stato dipinto il Redentore con volto più amabile, più umile, più pietoso: e veggansi presso i sigg. Litta e in altre case patrizie i suoi quadri da stanza più studiati; e dicamisi quanti altri allora potessero a par di lui. Nel resto non sembra essere stato il Luini punto lento, almeno in lavori a fresco. La *Coronazione di spine*, che si vede entro il Collegio del S. Sepolcro,[3] opera di molte figure, pagatagli 115 lire, gli costò 38 giornate oltre le undici che vi spese un suo giovane. Di tali aiuti si valse anche nel coro di Sarono, nel Monistero Maggiore a Milano, in più chiese del Lago Maggiore, e in altri luoghi dove dipinse; e a questi par da ascrivere ciò che vi ha di men buono.

IV

[*Origine e metodo della scuola carraccesca.*][4]

Il nuovo stile comincia da Lodovico. – Scriver la storia de' Caracci e de' lor seguaci è quasi scriver la storia pittorica di tutta Italia da due secoli in qua. Noi ne abbiamo scorsa ne' precedenti libri pressoché ogni scuola; e ove prima ove poi abbiam trovati o i Caracci stessi, o i loro allievi, o almeno i lor posteri in atto di rovesciare le antiche massime, e d'introdurne delle nuove; fino a non parer dipintore chi o per una o per altra relazione non si potesse dir caraccesco. Or come è grato a' viaggiatori, dopo aver lungamente camminato lungo un fiume reale, l'ascendere in più alto luogo, e vederne le scaturigini; così, spero, sarà caro a' lettori di conoscere ora i principii onde questo nuovo stile comparve al mondo, e giunse in non molto tempo a riempiere e a dominare ogni scuola. La maggior maraviglia che mi paia scoprirvi, è ch'esso ebbe incominciamento da Lodovico Caracci, giovane che ne' primi anni parve di tardo ingegno, e acconcio a macinare colori

1. Cfr. *Vite* ecc., ed. cit., III, 1943, p. 200. 2. *a S. Giorgio*: il quadro, eseguito nel 1516, si trova tuttora nella chiesa di San Giorgio al Palazzo in Milano. 3. *Collegio del S. Sepolcro*: attualmente incorporato nell'Ambrosiana di Milano. L'affresco fu eseguito nel 1521-1522. 4. Dalla *Storia pittorica della Italia* ecc., ed. cit., V, pp. 72-80.

piuttosto che a temperarli e a trattarli. Il Fontana,[1] suo maestro in Bologna, e il Tintoretto, direttore de' suoi studi in Venezia, lo consigliavano, come inetto alla pittura, a cangiar mestiere: i condiscepoli dileggiandolo come tardo d'ingegno non con altro nome che con quello di bue lo additavan fra loro: tutto cospirava a disanimarlo; egli solo si faceva coraggio; e dalle opposizioni prendea motivo non di sgomentarsi, ma di riscuotersi. Era quella sua tardanza non effetto di corto ingegno, ma di penetrazione profonda: temea l'ideale come uno scoglio, ove tanti de' suoi contemporanei avean rotto;[2] cercava in tutto la natura; di ogni linea chiedea ragione a se stesso; credeva essere le parti di un giovane non voler far se non bene, finché il far bene passi in abito, e l'abito aiuti a far presto.

Suoi studi e viaggi. – Adunque fermo nel suo proposito, come in Bologna avea studiato i migliori nazionali,[3] così in Venezia si affisò in Tiziano e nel Tintoretto: passò quindi in Firenze, e vi migliorò il gusto su le pitture di Andrea[4] e su gl'insegnamenti del Passignano.[5] Era a que' giorni la scuola de' fiorentini in quella crisi che nella sua quarta epoca fu descritta. Nulla potea più giovare al giovine Lodovico, che udir quivi tenzonare i partigiani del vecchio stile co' seguaci del nuovo; né altrove meglio che in quel contrasto potea conoscere le vie della decadenza della pittura, e del suo risorgimento. Questi sicuramente furono per lui aiuti grandissimi, quantunque non osservati finora, a tentare la riforma della pittura e a promoverla felicemente. I fiorentini migliori, per emendare la languidezza de' lor maestri, eransi volti agli esemplari del Coreggio e de' suoi seguaci; e la loro massima, credo io, guidò Lodovico da Firenze a Parma, ove a quel caposcuola e al Parmigianino, dice il suo istorico,[6] tutto allora si dedicò. Tornato in Bologna, ancorché vi fosse ben accolto e tenuto in grado di buon pittore, conobbe nondimeno che un uomo solo, riservato specialmente e cauto com'egli era, mal potea combattere

1. Il pittore Prospero *Fontana* (1512-1597), che il Lanzi definisce (v, p. 48) «principal cagione della . . . decadenza» della pittura bolognese nel periodo precarraccesco. 2. *rotto*: naufragato, fallito. 3. *nazionali*: qui vale «corregionali». 4. *Andrea* del Sarto. 5. Il pittore Domenico Cresti da *Passignano* (1560-1638), che il Lanzi pone insieme col Cigoli fra i restauratori della pittura fiorentina (cfr. I, pp. 234-5). 6. *il suo istorico*: il Malvasia (su cui cfr. la nota 3 a p. 1147), da cui il Lanzi attinge la maggior parte delle notizie sui Carracci e la loro scuola.

contro un'intera scuola; se, come il Cigoli[1] avea fatto in Firenze, così egli in Bologna non si formava un partito fra la gioventù.

Rivolge alla pittura i cugini. – Lo cercò prima che altrove fra' suoi. Paolo suo fratello coltivava la pittura, ma era assai povero di consiglio e d'ingegno, né buono ad altro che ad eseguir ragionevolmente le invenzioni altrui: di questo non fece caso; ma sibbene di due cugini. Avea uno zio paterno per nome Antonio, sarto di professione, che due figli educava in casa, Agostino ed Annibale; indoli così adatte al disegno, che Lodovico già vecchio solea dire, non avere avuto in tanti anni di magistero pure uno scolare che gli uguagliasse. Attendeva il primo alla orificeria, che sempre fu il seminario degli ottimi incisori in rame; il secondo era discepolo insieme e aiuto del padre nella sua sartoria. Benché fratelli avean natura e costumi così diversi, che l'uno era insofferente dell'altro, e poco meno che inimico. Agostino colto in letteratura vedevasi del continuo coi dotti, né vi era scienza ove non mettesse lingua; egli filosofo, egli geometra, egli poeta; manieroso nel tratto, arguto ne' motti, alieno da' modi del basso volgo. Annibale oltre il saper leggere e scrivere non affettava altre lettere; una certa ingenita rozzezza inclinavalo alla taciturnità; e avvenendogli di dover parlare, era portato al disprezzo, allo scherno, alla rissa.

Come gl'indirizzasse all'arte. – Incamminati, per consiglio di Lodovico, all'arte pittorica, si trovarono anche quivi opposti d'ingegno. Il primo timido e ricercato, lento a risolvere, difficile a contentarsi, non vedeva malagevolezza che non l'affrontasse e non si provasse a superarla: l'altro, all'uso di una gran parte degli artigiani, spedito faticatore, insofferente d'indugi e specolazioni, cercava ogni ripiego onde sfuggire l'aspro dell'arte, batter la via più facile, far molto in poco tempo. S'eglino fosser capitati in altre mani, Agostino saria divenuto un nuovo Samacchini, Annibale un nuovo Passerotti;[2] né la pittura per loro avria dato un passo. Ma

1. Lodovico Cardi da *Cigoli* (1559-1613), che, secondo il Lanzi, «fu il primo che destasse la nazione [fiorentina] a più nobile stile» (I, p. 229).
2. I pittori bolognesi Orazio *Samacchini* (1577-1622) e Bartolomeo *Passerotti* (1530-1592), che il Lanzi pone nel periodo della decadenza precarraccesca, notando nel primo una «soverchia diligenza» e nel secondo una tendenza «al facile e al franco» (V, pp. 52 e 54).

l'accorto cugino, che gli reggeva, vide dovers' imitar Isocrate, che, insegnando ad Eforo e a Teopompo, solea dire che con uno di essi adoperava lo sprone, coll'altro il freno.[1] Con simil veduta consegnò egli Agostino al Fontana veloce e facile maestro; e ritenne Annibale nel suo studio, ove le opere meglio si maturavano. Così anche ottenne di tenergli divisi finché la età emendasse a poco a poco quella nimistà che vedeva in loro; e la convertisse in concordia, quando dati a una stessa professione mettessero insieme i lor capitali; e l'uno traesse aiuto dall'altro. Corsi pochi anni ebbegli sufficientemente concordi, e nel 1580 gli tenne a Parma e in Venezia; di che in quelle scuole scrissi ciò che ora non dee novamente inculcarsi al lettore. In quell'assenza Agostino adunò notizie per la sua varia dottrina; crebbe nel disegno; e come prima di partir di Bologna, sotto Domenico Tibaldi[2] si era avanzato molto nella incisione; così in Venezia col Cort[3] si avanzò tanto, che questi divenutone geloso il cacciò dallò studio, ma invano. Agostino era già riputato il Marco Antonio[4] del suo tempo. Annibale poi, ch'era l'uomo d'un solo affare, non ad altro attese in Parma e poscia in Venezia che a dipingere, e profittare delle opere e della conversazione de' grandi uomini, de' quali era folta a que' dì la veneta scuola. Fu allora o poco appresso che fece copie bellissime del Coreggio, di Tiziano, di Paolo;[5] e sul loro gusto lavorò quadretti. Ne vidi alcuni presso il sig. march. Girolamo Durazzo in Genova, di stili diversi e graziosissimi.

Contrasti che sostennero e superarono. – Tornati in patria grandi artefici, ebbono lungamente a lottare con la fortuna. I primi loro lavori, ch'erano certe favole di Giasone in un fregio di casa Favi,[6] comeché fatti con l'assistenza di Lodovico, furono da' vecchi pittori con insopportabil fasto vituperati come mancanti di accuratezza e di eleganza. Dava peso alla censura il credito di que' mae-

1. *Isocrate . . . freno*: cfr. Cicerone, *Brut.*, LVI, 204: «Isocratem in acerrimo ingenio Theopompi et lenissimo Ephori dixisse traditum est alteri se calcaria adhibere, alteri frenos». 2. *Domenico Tibaldi* (1541-1583), architetto, incisore e pittore bolognese. 3. Cornelis *Cort* (1533-1578), pittore e incisore olandese, dopo essere stato a Venezia, si stabilì a Roma. 4. *il Marco Antonio*: allude a Marco Antonio Raimondi (1480-1530), incisore bolognese, specializzato nel riprodurre i quadri di Raffaello. 5. *Paolo* Veronese. 6. *certe . . . casa Favi*: gli affreschi nel palazzo Fava in Bologna (1583-1584).

stri vivuti in Roma, ornati di poesie e di diplomi, riguardati dal guasto secolo come sostegni dell'arte. Ad essi facean eco i discepoli, e a questi il volgo; e le tante mormorazioni di un volgo, che favella con quel brio con cui si declama altrove o si disputa, ferivan le orecchie de' Caracci, gli confondevano, gli avvilivano. È fama che Lodovico e Agostino fosser nel punto di cedere alla corrente, e di rivolgersi al vecchio stile; e che Annibale gli sconsigliasse, persuadendo loro di opporre alle voci le opere; anzi alle opere de' vecchi, snervate e lontane dal vero, altre opere condotte con robustezza e con verità. Il consiglio fu eseguito, e valse finalmente alla rivoluzione dello stile che meditavasi: ma ad agevolarla e ad accelerarla convenne trarre al partito loro gli studenti della pittura, ch'erano le speranze di un nuovo secolo e migliore.

Aprono un'Accademia. – Ciò ottennero i Caracci aprendo nella lor casa un'accademia di pittura, che chiamarono degl'Incamminati, fornendola di gessi e di disegni e di stampe quanto eran quelle de' loro emoli; introducendovi scuola di nudo, di prospettiva, di notomia e di quanto richiede l'arte; e guidandola con un accorgimento e con un'amorevolezza da popolarla in poco tempo. Contribuì a riempierla l'indole furiosa di Dionisio Calvart,[1] che per lievissime mancanze percoteva e feriva i discepoli; cagione per cui Guido, l'Albano, Domenichino si trasferirono allo studio de' Caracci. Vennevi anco dalla scuola del Fontana il Panico;[2] e d'ogni banda ci concorsero altri de' miglior giovani, che trassero dietro a sé la turba degli studiosi. Si chiusero in fine le altre accademie; ogni scuola si mutò in solitudine; ogni nome diè luogo al nome de' Caracci; ad essi le commissioni migliori, ad essi il maggior grido. Umiliati i loro rivali mutaron linguaggio; e specialmente quando fu aperta la gran sala Magnani, miracol dell'arte caraccesca. Fu allora che protestò il Cesi[3] ch'egli diverrebbe seguace di quella nuova maniera; e che il Fontana si dolse di essere troppo incanutito per seguitarla: il solo Calvart con l'usata burbanza biasimò il lavoro, e fu l'ultimo fra tutti a ricredersi, o almeno a tacere.

1. *Dionisio Calvart*: cfr. la nota 2 a p. 1143. 2. Anton Maria *Panico*, pittore bolognese, vissuto fra la fine del XVI secolo e il principio del XVII. 3. Bartolomeo *Cesi* (1556-1629), che il Lanzi definisce «uno de' capiscuola che appianarono a' caracceschi la via del buon metodo» (V, p. 57).

Metodo dell'accademia. – È qui luogo da riferire gli esercizi e le massime di un'accademia che, oltre il formare sì grandi allievi, perfezionò i lor maestri; essendo verissimo che la via più compendiosa per molto apprendere è quella dell'insegnare. Erano i tre fratelli congiuntissimi in ammaestrare senza venalità e senza invidia; ma le parti più laboriose del magistero sostenevale Agostino. Avea disteso un breve trattato di prospettiva e di architettura; e questo esponea nella scuola. Spiegava la ragione degli ossi e de' muscoli, disegnandoli coi nomi loro; aiutato in ciò dal Lanzoni anatomico, che celatamente dava loro anche de' cadaveri per le opportune sezioni. Poneva in campo ragionamenti or d'istorie or di favole; e spiegavale, e ne facea far disegni, ch'esposti in certe giornate si sottomettevano al giudizio de' periti, perché decidessero del maggior loro o del minor merito; siccome appare da una polizza scritta al Cesi ch'era un de' giudici. A' coronati bastava il premio della gloria: i poeti si raunavano a celebrarli; e misto ad essi Agostino con la cetra e col canto applaudiva ai progressi de' suoi allievi. Erano anche i giovani addestrati alla vera critica: si vedevan le opere altrui, e notavasi ciò che v'era degno di lode o di riprensione: si esponevan le opere proprie, e se ne censurava questa o quella parte; e chi con buone ragioni non difendeva il suo operato, di presente lo scancellava. Ciascuno era libero a tener quella via che più gli piaceva; anzi era incamminato ciascuno per quello stile a cui la natura il guidava; ragione per cui tante maniere originali pullularono da un medesimo studio: ogni stile però dovea avere per base la ragione, la natura, l'imitazione. Ne' più gravi dubbi ricorrevasi a Lodovico; agli esercizi giornalieri del disegno attendean i cugini, giovani assidui, industriosi, nimici dell'ozio. Le stesse ricreazioni degli accademici erano aiuto dell'arte: disegnar paesini dal vero, formare qualche caricatura furono le usate industrie di Annibale e de' suoi accademici, quando attendevano a sollevarsi.[1]

1. Avverto che trasferitisi in Roma i due minori Caracci, quivi pure continuarono ad esercitare i loro scolari con lo stesso metodo. Il Passeri nella vita di Guido dice che vi concorrevano letterati e proponevano qualche istoria da disegnare, non senza premi a quei che meglio la eseguivano; e ch'essendo stato una volta preferito a tutti Domenichino, ch'era de' più giovani, Guido ne concepì vivissima emulazione. Aggiugne l'istorico che nell'Accademia Romana si adottò di poi lo stesso metodo, e che il card. Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, interveniva

Come e con quale scelta imitassero. – La massima di unire insieme la osservazione della natura, e la imitazione di tutti i miglior maestri, riferita già nel primo ingresso di questo libro,[1] era il fondamento della scuola de' Caracci; ancorché la modificassero secondo i talenti, come abbiam detto. Avrian voluto recare insieme quanto nelle altre scuole vedean di meglio; e in ciò tennero essi due vie. La prima è simile a que' poeti che in separate canzoni si propongono diversi esemplari; e in una per figura ritraggono dal Petrarca, in altra dal Chiabrera, in altra dal Frugoni. La seconda è simile a quegli che, padroneggiando i tre stili, gli temperano insieme e ne formano quasi un metallo corintio composto di vari altri. Non altramente i Caracci usarono in certe lor composizioni di presentare in diverse figure diversi stili. Così Lodovico nella *Predicazione di San Gio. Batista* a' Certosini[2] (ove il Crespi[3] riscontra specialmente Paol Veronese) ha espressi gli uditori del santo in guisa che un perito gli distingueva con questi nomi, il raffaellesco, il tizianesco, l'emolo del Tintoretto. Così Annibale, che per qualche tempo non mirava se non il Coreggio, adottata in fine la massima di Lodovico, dipinse la tavola celebre per S. Giorgio;[4] ove nella gran Vergine imitò Paolo, nel divino Infante e nel S. Giovannino si propose il Coreggio, in S. Gio. Evangelista fece veder Tiziano, nella graziosissima S. Caterina il Parmigianino. Ma comunemente essi tennero la seconda via; e molti più esempi potrian addursi d'imitazioni meno aperte, più disinvolte, più miste, e modificate in maniera che ne risultasse un tutto originalissimo. E il bizzarro Agostino, emulando gli antichi legislatori che il corpo delle lor leggi chiudevano in pochi versi, compose quel sonetto,[5]

alla elezione del primo, e di sua moneta premiava lui e gli altri che gli si erano appressati fino al quarto: oltreché al primo ordinava un quadro del soggetto stesso di cui era stato il disegno. Qual segreto è questo per promovere le belle arti! (L.). 1. *riferita . . . libro*: cfr. v, p. 3: «La somma della loro [dei Carracci] dottrina fu che il pittore dividesse, per così dire, i suoi sguardi fra la natura e l'arte; e or questa or quella vicendevolmente riguardasse; e secondo il natio talento e la propria sua disposizione da questa e da quella scegliesse il meglio». 2. *a' Certosini*: l'opera, eseguita nel 1592, già a San Girolamo della Certosa, si trova ora nella Pinacoteca di Bologna. 3. *Crespi*: cfr. la nota 2 a p. 1140. 4. *la tavola . . . S. Giorgio*: il quadro, dipinto nel 1593, è ora nella Pinacoteca di Bologna. 5. Questo celebre sonetto fu pubblicato per la prima volta dal Malvasia, come opera di Agostino Carracci. Ma tale attribuzione, accolta anche dal Lanzi, è stata recentemente messa in dubbio dallo Schlosser, dal Longhi e da altri (cfr. sulla questione D. MAHON, *I Carracci*

pittoresco veramente più che poetico; che, avendo per oggetto l'elogio di Niccolino Abati,[1] spiega nonpertanto la massima della sua scuola di còrre il più bel fior di ogni stile. Eccolo quale il Malvasia ce lo ha tramandato nella vita del Primaticcio:[2]

Chi farsi un buon pittor brama e desia
il disegno di Roma abbia alla mano,
la mossa coll'ombrar veneziano,
e il degno colorir di Lombardia;
di Michelangiol la terribil via,
il vero natural di Tiziano,
di Coreggio lo stil puro e sovrano,
e di un Raffael la vera simmetria;
del Tibaldi il decoro e il fondamento,
del dotto Primaticcio l'inventare,
e un po' di grazia del Parmigianino:
ma senza tanti studi e tanto stento
si ponga solo l'opre ad imitare
che qui lasciocci il nostro Niccolino.

e la teoria artistica, nel volume miscellaneo *La mostra dei Carracci*, Bologna, Edizioni Alfa, 1956, pp. 49-59). 1. *Niccolino Abati* o dell'Abate (1512-1571 circa), pittore manierista assai ammirato anche dall'Algarotti. 2. Francesco *Primaticcio* (1505-1570), raffinato pittore manierista, lavorò soprattutto in Francia.

NOTA AI TESTI

Le indicazioni relative alla storia e alla scelta dei testi delle opere comprese in questo volume si trovano nei cappelli introduttivi alle singole opere.

Nella riproduzione dei testi mi sono attenuto ai principii generali già in uso nella collana, ammodernando cioè la punteggiatura (ma con molta cautela nelle traduzioni ossianiche del Cesarotti, dove l'interpunzione assume una maggiore responsabilità artistica) e la grafia (riduzione delle maiuscole e risoluzione dello *j* in *i* o *ii*, ecc.). Nelle citazioni inserite nei testi ho naturalmente mantenuto la lezione seguita dagli autori, segnalando in nota soltanto le variazioni o le omissioni più notevoli. Per la correzione degli errori di stampa mi sono valso, quando esistevano, delle edizioni precedenti a quella definitiva. In ogni caso ho sempre indicato nelle note a piè di pagina tutti gli interventi sul testo che non fossero gli ammodernamenti sopra ricordati della punteggiatura e della grafia o eliminazioni di indiscutibili refusi.

Anche per quanto riguarda il commento mi sono attenuto ai criteri generali già in uso nella collana. In particolare, nel cappello di ogni opera riprodotta ho accennato anche alle eventuali traduzioni nelle lingue straniere, e fornito qualche notizia sulle circostanze in cui l'opera stessa fu composta e sulle accoglienze da essa ricevute presso i contemporanei. Nelle altre note a piè di pagina ho poi fra l'altro sempre cercato di indicare, quando mi è stato possibile, le fonti italiane e straniere, la cui conoscenza sembra particolarmente utile per l'interpretazione di opere, come quelle comprese nel presente volume, nate in un ambiente caratterizzato da una continua e vivacissima «circolazione delle idee».

INDICE

INTRODUZIONE XI

BIBLIOGRAFIA XIX

MELCHIORRE CESAROTTI

Nota introduttiva 3

RAGIONAMENTO SOPRA IL DILETTO DELLA TRAGEDIA 27

RAGIONAMENTO SOPRA L'ORIGINE E I PROGRESSI DELL'ARTE POETICA 54

DALLE «POESIE DI OSSIAN ANTICO POETA CELTICO»
Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772 87

FINGAL · POEMA EPICO
Introduzione 99
Canto I 100
Canto II 125
Canto III 142
Canto IV 160
Canto V 176
Canto VI 190

Osservazioni
Canto I 203
Canto II 210
Canto III 213
Canto IV 218
Canto V 221
Canto VI 223

CARTONE 227

I CANTI DI SELMA 247

LA NOTTE 261

ELEGIA DI TOMMASO GRAY SOPRA UN CIMITERO DI CAMPAGNA 270

RIFLESSIONI SOPRA I DOVERI ACCADEMICI 276

RAGIONAMENTO PRELIMINARE AL CORSO RAGIONATO DI LETTERATURA GRECA 287

SAGGIO SULLA FILOSOFIA DELLE LINGUE APPLICATO ALLA LINGUA ITALIANA. CON VARIE NOTE, DUE RISCHIARAMENTI E UNA LETTERA

Avvertimento 304
PARTE I. Si confutano alcuni pregiudizi che regnano intorno le lingue 306
PARTE II. Dei principii che debbono guidar la ragione nel giudicar della lingua scritta, nel perfezionarla e nel farne il miglior uso 318
PARTE III. Delle regole che possono dirigere uno scrittor giudizioso nel far uso delle varie parti della lingua 356
PARTE IV. Della lingua italiana e dei modi d'ampliarla e perfezionarla 399

Avvertimento degli editori 426

Rischiaramenti apologetici
I. Sopra alcune teorie preliminari 434
II. Sul francesismo 447

Lettera dell'Ab. Cesarotti al Sig. Conte Gian-Francesco Galeani Napione 457

SAGGIO SULLA FILOSOFIA DEL GUSTO ALL'ARCADIA DI ROMA 469

DALLE LETTERE

I. A Giuseppe Toaldo [Notizie letterarie da Venezia], Venezia, 15 dicembre 1760 483
II. Al Macpherson [Ossian] 486
III. A Giuseppe Antonio Taruffi [Confidenze sentimentali] 489
IV. A Michele van Goens [Giudizi sul Metastasio, sul Goldoni e su Ossian] 492

v. A Michele van Goens [Poeti tedeschi e poeti primitivi] 499
vi. A Saverio Mattei [Traduzioni della *Bibbia* e di scrittori greci], Padova, 11 giugno 1778 502
vii. A Clementino Vannetti [Sulle epistole del Vannetti al Monti] 505
viii. A Clementino Vannetti [«Arricchire l'erario della nostra lingua»], Padova 506
ix. A Clementino Vannetti [«Appropriarsi felicemente le bellezze straniere»], Padova 510
x. A Giambattista Giovio [Qualità e doveri del buon critico], Padova, 27 luglio 1782 513
xi. A Giuseppe Antonio Taruffi [Breve giudizio sull'Alfieri] 514
xii. A Ferdinando Galiani [Su Omero ed Orazio], 20 agosto 515
xiii. A Costantino Zacco [Prime impressioni di fronte alla Rivoluzione francese], Noventa, 12 agosto 517
xiv. Alla contessa d'Albany [Sul «Panegirico» dell'Alfieri] 518
xv. A Giambattista Corniani [Il Bello morale], Padova, 11 dicembre 1790 519
xvi. A Costantino Zacco [Altre impressioni sulla Rivoluzione francese] 521
xvii. A Giuseppe Olivi [Per un corso di buone letture], Padova, 1792 523
xviii. A Giuseppe Walker [Sull'autenticità dei poemi ossianici] 524
xix. A Enrichetta Treves [La memoria degli amici defunti] 526
xx. A Vittorio Alfieri [Presentazione di Isabella Teotochi] 527
xxi. A Ugo Foscolo 529
xxii. A Tommaso Olivi [La sistemazione di Selvaggiano], 23 novembre 1796 529
xxiii. A Costantino Zacco [Inquietudine per la situazione politica], Padova, 1796 531
xxiv. A Tommaso Olivi [La nuova democrazia], Padova, 15 decembre 1797 532
xxv. A Monsieur . . . [Sulle proprie traduzioni ossianiche e omeriche] 533
xxvi. A Francesca Morelli [Le consolazioni dell'amicizia e della natura] 535
xxvii. A Francesca Morelli [Autoritratto morale] 537
xxviii. A Francesca Morelli [Descrizione di Bassano], Selvaggiano 539
xxix. A Francesco Rizzo e Giustina Renier [Elogio del Necker] 541
xxx. A Giuseppe Barbieri [Giudizio sullo «Iacopo Ortis»], 3 decembre 543
xxxi. A Giustina Renier Michiel [Giudizi sul Foscolo e sull'Alfieri], Padova, 20 dicembre 1803 545
xxxii. A Vincenzo Monti [La caricatura del ritratto di Omero], Padova, 16 marzo 1805 548
xxxiii. A Giustina Renier Michiel [Elogio della Staël] 549
xxxiv. A madama de Staël [Elogio del Necker] 551
xxxv. A Giovanni Rosini [La traduzione di Giovenale] 553

XXXVI. A Francesco Rizzo [La dolcezza delle lacrime] 554
XXXVII. A Giustina Renier Michiel [Giudizi sulla Staël e notizie del Foscolo], Selvaggiano, 20 giugno 1806 555
XXXVIII. A Giovanni Carmignani [Giudizio sull'Alfieri], Padova, 25 novembre 1806 557

GIROLAMO TIRABOSCHI

Nota introduttiva 561

DALLA «STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA»

Prefazione alla prima edizione 573

PIETRO NAPOLI SIGNORELLI

Nota introduttiva 589

DALLA «STORIA CRITICA DE' TEATRI ANTICHI E MODERNI»

[I. In quali cose si rassomigli ogni teatro] 601
[II. L'«Ippolito» d'Euripide e la «Fedra» di Racine] 606
[III. L'«Anfitrione» di Plauto e quello di Molière] 608
[IV. Analisi della «Medea» di Seneca] 610
[V. Giudizi sul Racine] 617

DALLE «VICENDE DELLA COLTURA NELLE DUE SICILIE»

I. Prime memorie delle nostre popolazioni e del grado di coltura che vi poté regnare 622
II. [Discussioni col Bettinelli] 626
III. [Italianità della poesia petrarchesca] 630
IV. [L'amore della libertà, primario movimento della natura umana] 637

DA «DELLE MIGLIORI TRAGEDIE GRECHE E FRANCESI»

[Classici e classicisti] 641

GIAN FRANCESCO GALEANI NAPIONE

Nota introduttiva 647

DA «DELL'USO E DEI PREGI DELLA LINGUA ITALIANA»

LIBRO I · CAPO I
[Introduzione] 659
§ 1. La lingua è uno dei più forti vincoli che stringa alla patria 661

CAPO II
§ 2. [Scrittore originale è solo chi scrive la propria lingua] 664

CAPO III
§ 1. Diverso concetto, in cui son tenute in Piemonte la lingua italiana e la francese; conseguenze che ne derivano 666

LIBRO II · CAPO II
§ 1. Opinione dell'abate Cesarotti intorno ai diversi pregi delle lingue 668
§ 4. Costruzione della lingua italiana: si difende da una taccia datale dall'abate di Condillac 671

LIBRO III · CAPO II
[Introduzione] 679
§ 1. Coltura ed eleganza necessaria a tutti; necessità di arricchir la lingua di opere elementari e di letteratura galante 680
§ 2. Dialetti italiani e lingua universale tratta da essi 681

DAL «DISCORSO INTORNO ALLA STORIA DEL PIEMONTE»

§ IX. Opposizioni contro al disegno di una storia del Piemonte 687
§ X. Riflessioni intorno alle opposizioni sopraccennate 690

MATTEO BORSA

Nota introduttiva 695

DA «I VIZI PIÙ COMUNI E OSSERVABILI DEL CORRENTE GUSTO ITALIANO IN BELLE LETTERE»

[Introduzione] 707
Parte prima
PRIMO VIZIO. Neologismo straniero 713
SECONDO VIZIO. Filosofismo enciclopedico 729

CLEMENTINO VANNETTI

Nota introduttiva 747

DAI «DIALOGHI»

DIALOGO V. La scuola del buon gusto nella bottega del caffè 759

DALLE «LETTERE»

I. A Melchiorre Cesarotti [Sul Thomas e sui poeti tedeschi], Roveredo, 17 giugno 1780 767
II. A Melchiorre Cesarotti [I poeti tedeschi e il «genio» della lingua italiana], Roveredo, 30 agosto 1780 769
III. A Melchiorre Cesarotti [Come arricchire la lingua letteraria italiana], Roveredo, 23 settembre 1780 772
IV. Ad Antonio Cesari [La «professione di fede» linguistica del Vannetti], Roveredo, 2 giugno 1787 778

AURELIO DE' GIORGI BERTOLA

Nota introduttiva 785

DALLE «OSSERVAZIONI SOPRA METASTASIO» 797

DAL «SAGGIO SOPRA LA FAVOLA»

Ingenuità della favola 802

SAGGIO SOPRA LA GRAZIA NELLE LETTERE ED ARTI 814

FRANCESCO TORTI

Nota introduttiva 843

DAL «PROSPETTO DEL PARNASO ITALIANO»

TOMO I

Al lettore 859
CAPITOLO PRIMO. Introduzione 862
CAPITOLO II. Di Dante Alighieri. Disgraziate vicende della sua

vita. Suo poema della «Divina Commedia». Originalità e pregi caratteristici che lo distinguono 872
CAPITOLO VII. Dell'Ariosto. Fecondità originale del suo genio paragonabile ad Omero. Sua gran cognizione del cuore umano. Difetti dell'«Orlando» facilmente riparabili 889

TOMO II
CAPITOLO II. [Lo stile del Seicento] 907

TOMO III
CAPITOLO II. [Molière e Goldoni] 910
CAPITOLO IV. [L'arte del Parini] 914

FRANCESCO SAVERIO SALFI

Nota introduttiva 927

DALLA CONTINUAZIONE DELL'«HISTOIRE LITTÉRAIRE D'ITALIE» DEL GINGUENÉ

TOME X
CHAPITRE XLIII. Résumé de l'histoire littéraire du seizième siècle. Instruction universellement répandue chez les Italiens. Son peu de solidité. Esprit d'imitation dans presque tous les genres. Traits d'originalité dans quelques-uns. Les Italiens plus habiles dans les vers que dans la prose. Caractère de légèreté et de servilité dans la plupart de leurs ouvrages; et ses causes politiques et religieuses. Défaut d'éloquence et de philosophie. Quelques ouvrages dans lesquels elles se réfugient. Étendue non ordinaire d'esprit des Italiens. Leur influence littéraire sur toute l'Europe 945

TOME XI
CHAPITRE I. [Situazione politica dell'Italia nel Seicento] 964
CHAPITRE III. [Stato degli studi filosofici alla nascita di Galileo] 965
CHAPITRE IV. [Galileo e Bacone] 967

TOME XIV
CHAPITRE XVII. [Cause presumibili della corruzione del gusto in Italia nel XVII secolo] 969

DAL «RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ITALIENNE»

SECONDE PÉRIODE (DEPUIS 1275 JUSQU'EN 1375)
V. Petrarca: caractère de son amour et de ses vers; ses canzoni; son patriotisme 976

SIXIÈME PÉRIODE (DEPUIS 1675 JUSQU'EN 1775)
I. Révolution littéraire. Arcadie romaine; objet et sort de cette

académie. Gravina et Crescimbeni. Progrès ultérieurs de la langue vulgaire et de la critique. Divers traités dans ces deux genres 984
II. Influence de la littérature française. Puristes et néologues. Esprit philosophique dans la théorie et dans l'usage de la langue. Baretti, Beccaria, Bettinelli, Cesarotti, etc. 989
X. Alfieri. Idée qu'il se forma du théâtre. Son système et son but. Un même principe domine son plan, ses caractères, son style et sa versification. Influence de ses tragédies 994

SEPTIÈME PÉRIODE (ÉPOQUE ACTUELLE)
I. Épilogue des périodes précédentes. Esprit et tendance de la période actuelle 1002

DALLA «REVUE ENCYCLOPÉDIQUE»
I. Notice sur Ugo Foscolo 1009
II. [Su «I promessi sposi»] 1015

FRANCESCO MILIZIA

Nota introduttiva 1031

DALLE «MEMORIE DEGLI ARCHITETTI ANTICHI E MODERNI»
[Giudizio su Michelangelo] 1043
[Giudizio sul Palladio] 1045
[Giudizio sul Borromini] 1048

DAI «PRINCIPII DI ARCHITETTURA CIVILE»
Storia dell'architettura civile 1050

DA «DELL'ARTE DI VEDERE NELLE BELLE ARTI DEL DISEGNO SECONDO I PRINCIPII DI SULZER E DI MENGS
I. SCULTURA
Ercole 1063
Mosè 1065
Torso di Belvedere 1065
Gladiatore Capitolino 1066
Gladiatore Borghese 1067
Apollo di Belvedere 1067
Antinoo di Belvedere 1069
Antinoo di Campidoglio 1069
Cristo di Michelangelo 1070
S. Andrea del Fiammingo 1070
Venere di Campidoglio 1071

S. Bibiana 1071
Flora Farnesiana 1071
Flora Capitolina 1072
Santa Susanna 1072
Ermafrodito 1072
Santa Cecilia 1073
Laocoonte 1073
Pietà di Michelangelo 1075
Apollo e Dafne 1075
Toro Farnese 1076
Marco Aurelio 1076
Endimione 1077
S. Leone 1078

III. ARCHITETTURA
Panteon 1079
Colosseo 1080
S. Paolo 1081
Cancelleria 1081
Farnese 1081
Campidoglio 1081
S. Pietro 1082
S. Andrea della Valle 1082
Sagristia Vaticana 1083

GIUSEPPE SPALLETTI

Nota introduttiva 1087

DAL «SAGGIO SOPRA LA BELLEZZA»

II. Idea dell'opera 1093
III. Definizione della bellezza 1094
XI. Gli uomini han formato una norma di bellezza 1095
XII. Questa norma in sostanza poco variabile 1096
XIII. Caratteristica, e suo vantaggio 1097
XIV. Di questo medesimo si sono serviti i poeti e gli oratori 1098
XV. Perché le cose tetre e melanconiche ci piacciono 1098
XVI. Una serie continua di taciti sillogismi è la guida dell'anima 1100
XVII. La bellezza somministra all'anima campo di ragionare, e per conseguenza di sentir piacere 1101
XVIII. Il corpo umano è la più bella delle produzioni a noi note 1101
XIX. Il piacere originato dalla bellezza è piacere intellettuale 1103
XXXIV. La verità oggetto della bellezza 1103
XXXV. Il pittore eccellente deve mostrare di quanta perfezione è suscettibile la natura 1105

XXXVI. Il colorito 1105
XXXVII. La grazia 1106
XXXVIII. La venustà 1107
XXXIX. Il Grande 1107
XL. Il buon gusto è la voce dell'amor proprio, il quale è il giudice della bellezza 1109
XLI. Bellezza che muove 1110
XLII. Conclusione dell'opera 1111

LUIGI LANZI

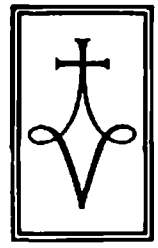
Nota introduttiva 1115

DALLA «STORIA PITTORICA DELLA ITALIA»

Prefazione 1129
I Giovanni Cimabue 1152
II. Michelangiolo da Caravaggio 1155
III. Bernardin Lovino 1156
IV. [Origine e metodo della scuola carraccesca] 1160

NOTA AI TESTI 1169

IMPRESSO NEL MESE DI SETTEMBRE MCMLX
DALLA STAMPERIA VALDONEGA
DI VERONA



0003820–8